Künstler-

Monographien



Canova

von

Alfred Gotthold Meyer



Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXXVI

Canova

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1898



Von

Alfred Gotthold Meyer

Mit 98 Abbildungen nach Skulpturen und Zeichnungen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1898

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Antonio Canova.
Nach der Zeichnung von Rob. Focosi gestochen von Luigi Rados.



Canova.

Was macht einen Künstler unsterblich? — Ist es allein die wahrhaft große, schöpferische That des persönlichen Genius, den nur die Allmutter Natur selbst, über dem geschichtlichen Wechsel thronend, spendet, oder ist es zuweilen lediglich die Wirkung des Zeitgeistes, der einen seiner begabten Söhne zu seinem Propheten erkürt, ihm seine eigenen Kräfte leiht und ihm zujubelt, bis das Echo seines Ruhmes unverlierbar auch in der Nachwelt forthallt? Und wer übt über deren Urteil, das so wandelbar ist wie die Kunst selbst, das letzte Richteramt aus? —

Canova ist von seinen Zeitgenossen kaum minder gefeiert worden als Michelangelo. Man hat einen wahren Kultus mit ihm getrieben, ihm Ehren über Ehren erwiesen und Hunderte von Sonetten und Lobreden gewidmet, in denen die überschwenglichste Sprache herrscht. Die Stimmen seiner Kritiker und Tadler drangen nicht durch. Sein Ruhm übertönte sie. Nicht nur als zweiter Phidias wurde er gepriesen und als der Raffael der italienischen Plastik, sondern seine Künstlergestalt wuchs über die Schranken ihrer Wirkungssphäre weit hinaus und erschien besonders seinen damals politisch gedemütigten Landsleuten zuweilen fast im Lichte eines nationalen Heroen, der ausersehen sei, den idealsten Schatz seines Volkes zu hüten. — Heut ist er einem stattlichen Kreis derer, die, schaffend oder urteilend, in künstlerischen Dingen maßgebend sind, eine ephemere Größe, über welche die Kunstgeschichte längst zur Tagesordnung überging, einer von den Meistern, die nur mit rückwärts gewandtem Blick vergangene Ideale nutzlos wiederzubeleben suchten, ein Künstler, dessen näheres Studium überhaupt nicht mehr verlohnt. —

Dieses herbe Urteil könnte berechtigt sein, ohne die Thatsache, daß Canova früher als Großmeister galt, unbegreiflich zu machen. Mit der Objektivität der heutigen Geschichtsforschung würde man ihm dann jene zweite Art von Unsterblichkeit zuerkennen, welche dort allen gebührt, die „ihrer Zeit genug gethan“, und seine Größe nur an dem kleinen Maßstab einer kunstarmen Epoche messen.

Allein dies reicht zu seiner gerechten Würdigung keineswegs aus. Kein Historiker der Bildhauerkunst wird heute, wie einst Cicognara, deren geschichtliche Entwickelung in der Plastik Canovas gipfeln lassen, aber selbst noch Jacob Burckhardt hat diesen als den „Markstein einer neuen Zeit“ gerühmt. Und auch abgesehen von seiner geschichtlichen Mission lebt in seinen Werken ein Teil jener rein persönlichen Künstlerkraft fort, die unvergänglich ist. Canovas Schöpfungen haben, neben ihrer zuweilen ganz eigenartigen Würde, vor allem eine Grazie, die in der Plastik weder vor noch nach ihm gefunden wird. Freilich spricht auch aus ihr zugleich die Zeitstimmung: es ist eine subjektive, weiche Anmut, deren Zeit erst mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts gekommen war, jener Epoche, die auf das klassische Altertum nicht, gleich der Renaissance, mit der selbstbewußten Schaffenskraft erneuter Jugend zurückblickte, sondern mit der sehnsüchtigen Bewunderung der Epigonen. Ein romantischer Hauch ruht auf ihr, selbst da, wo sie sich dem klassischen Geist am meisten

nähert. In die herbe, objektive Grazie der heidnischen Antike bringt das Gefühlsleben des achtzehnten Jahrhunderts ein und verwandelt sie in eine den Alten unbekannte Göttin.

Das Zeitalter Canovas ahnte diese Veränderung nicht. Es gab sich dem Glauben hin, die antike Gottheit selbst zu neuem Leben erweckt zu haben. Die Gegenwart durchschaut diese Selbsttäuschung, aber sie spricht dafür der aus ihr geborenen klassicistischen Kunst eine selbständige Bedeutung zu, deren Ideal sie bereits wieder in dem verklärenden Licht einer fernen Vergangenheit sieht. Denn auch in der Kunstwelt geht keine wirkliche Kraft ganz verloren, und das Bewußtsein dieses ununterbrochenen Zusammenhanges schlägt selbst zwischen weit getrennten Kunstanschauungen eine Brücke.

* * *

In der Provinz Treviso liegt östlich vom Thal der Brenta, etwa dritthalb Wegstunden von Bassano entfernt, der Flecken Possagno (Abb. 1). Die kahlen Hügel, an deren Fuß sich seine wenigen Häuserreihen entlang ziehen, senken sich in südlich sanften Linien, aber der Monte Grappa im Hintergrund, dessen Gipfel noch im Mai Schnee trägt, gehört zur Kette der Voralpen. Auch sonst spricht den deutschen Wanderer, wie überall in diesem Grenzland, manches hier heimatlich an: wohlbestellte Felder und Obstbäume, lauschige Wiesengründe und zuweilen selbst Gruppen prächtiger dunkler Tannen; dazu Mühlen, Gehöfte und Häuser in freundlichem Weiß. Dennoch ruht auf diesem Landschaftsbild schon der Zauber Italiens. Die üppige Blumenpracht verkündet ihn, zum Kirchlein S. Rocco steigt eine Cypressenreihe hinauf, und die ganze Ortschaft blickt auf die lieblichen Colli Asolani und die Campagna von Treviso: ein herrliches Panorama, das in das flimmernde Licht des Südens getaucht ist.

Noch stärker aber mahnt an diesen ein Werk von Menschenhand, welches die Blicke bannt. Über dem Städtchen thront eine seltsame Kirche. Kein mittelalterlicher Backsteinbau, keine Renaissanceschöpfung wie sonst meist in dieser Gegend! Ein antiker Tempel ist hierher verpflanzt. Halb kuppelgekrönter Rundbau, halb Säulenhaus, ist diese Kirche mit ihrer Marmorpracht ein Sendbote des römischen Pantheons.

Und drunten im Ort selbst ist ein zweiter Bau ganz vom Hauch des klassischen Altertums erfüllt. Am Ende des breiten Pfades, der schnurgerade von jener Kirche herabführt, erhebt sich an der Hauptstraße ein lang gestrecktes, schlichtes Wohnhaus mit Hintergarten, und neben dem letzteren, parallel mit den Ökonomiegebäuden, ein stattlicher Bau, ein Museum ganz eigener Art. Seine großräumigen Säle sind mit Statuen, Gruppen, Reliefs, Büsten, grandiosen Denkmälern und winzigen Skizzen dicht gefüllt (Abb. 2 u. 3): mit dem Lebenswerk eines einzigen Künstlers, des Bildhauers, der in dem vorderen Hause das Licht der Welt erblickt hatte und häufig weilte, eines Meisters, der sich hier als Priester jenes von ihm der Heimat gestifteten antiken Tempels bekennt. —

Fern im Norden, in der dänischen Hauptstadt, steht ein analoges Museum, und zwischen den beiden Stätten scheint der Menschengeist Grüße auszutauschen, denn sie bergen die Schöpfungen zweier Künstler, die nach den gleichen Zielen strebten als zwei Vorkämpfer jener neuen „Renaissance“, welche die europäische Kunst auf der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert im Jungbrunnen der Antike gefunden hat: Canovas und Thorwaldsens. —

Nebeneinander pflegt man sie zu nennen, in Wahrheit aber liegt zwischen ihnen eine tiefe Kluft, nicht nur zwischen ihrem künstlerischen Schaffen, sondern auch zwischen ihrem persönlichen Wirkungskreis und ihrer ganzen welthistorischen Bedeutung. Das Leben Thorwaldsens ist in seiner Kunst beschlossen. „Er wirkte“ — wie der geistvolle Interpret seines Wesens, Julius Lange, sagt — „im Schutz vor den Stürmen der Zeit.“ „Er entstammt einem kleinen Winkel Europas, einer nüchternen Nation, wo eine patriarchalische Regierung alles auf ihre Schultern nahm. Die Aufgaben des realen Lebens, die seine Umgebung beschäftigen, berühren ihn nicht. Er ist beständig auf dem Reisefuß, ohne eigentlich jemals Bürger des Staates zu sein, in dem er sich aufhält.“ Völlig anders Canova! Wohl hing auch er mit größter Liebe an seinem weltfremden

Heimatsort und zog sich gern dahin zurück, sein Leben aber gehört der Geschichte seines Landes an. Er war ein Vollblutitaliener, aber zugleich ein Sohn jener Zeit, in der Rom dem Kultur- und Geistesleben Europas ein internationales Asyl bot. Aus der Einsamkeit Possagnos stieg er schnell und zielbewußt zu den Höhen des Daseins empor. Er hat in die welterschütternden Ereignisse seiner Zeit als Künstler und Patriot thatkräftig und erfolgreich eingegriffen, zwei Päpste haben ihn zu ihrem Vertrauten gemacht, der korsische Weltherrscher mit ihm wichtige und keineswegs nur künstlerische Gespräche gepflogen. Die Geschichte Italiens würde seinen Namen nennen, auch wenn ihn die Kunstgeschichte vergessen dürfte. Und er hat in zahlreichen Briefen und Selbstbekenntnissen mit besonderer Vorliebe seine persönliche Stellung zu den künstlerischen, aber auch zu den geistigen, moralischen, socialen und politischen Fragen seiner Zeit kundgegeben, während Thorwaldsen nur in seinen Werken spricht.

So ist die Lebensgeschichte Canovas in ihrem Gegensatz zu derjenigen Thorwaldsens auch für das Verständnis seines künstlerischen Wirkens bedeutungsvoll.

* * *

Es ist nicht unmöglich, daß der Stammbaum Canovas auf eine jener Steinmetzfamilien zurückgeht, deren von Geschlecht zu Geschlecht erbliche Thätigkeit die Geschichte der oberitalienischen Plastik seit dem frühen Mittelalter bildet. Von ihrer westlichen Hauptheimat am Luganer und Comersee reicht die Kette dieser Künstlergenossenschaften östlich noch bis weit in das an Steinbrüchen reiche venetianische Hinterland. Falls zu ihnen auch die Canovas in Possagno zählten, hat deren Name freilich erst durch Antonio kunstgeschichtlichen Klang erhalten. Denn dessen Vorfahren waren Handwerker, Steinmetze und Bauleute. Sein Vater Pietro starb sehr jung, als der am 1. November 1757 geborene Knabe Antonio noch im zartesten



Abb. 1. Blick auf Possagno.

Alter war, und die in dürftigen Verhältnissen zurückgebliebene Mutter, Angela Zardo aus Crespano, ging bald darauf eine neue Ehe ein. Des noch nicht vierjährigen Söhnchens nahm sich der Großvater, Pasino Canova, an. Er war eine Zeitlang als Steinbruchbesitzer nicht unbegütert gewesen, hatte sein Vermögen dann jedoch durch kaufmännische Unternehmungen eingebüßt und sich wieder allein dem Steinmetzhandwerk zugewandt. Daß auch sein Enkel sich demselben widmen müsse, war fast selbstverständlich. In Pasinos kleiner Werkstatt hat Canova die erste technische Unterweisung erhalten, und die bei diesen oberitalienischen Steinmetzen überlieferte Virtuosität in der Handhabung des Meißels und in der Behandlung des Marmors muß er schon früh erlangt haben. Leicht aber war diese Schule nicht. Der Großvater scheint ein mürrischer Mann gewesen zu sein, und bei dem verwaisten Knaben regte sich bereits eine in seinem Kreise auffällig sensible Natur, die ihn damals sogar bis zu Selbstmordversuchen getrieben haben soll. — Allein diese schlimmen Tage fanden bald ein Ende. Ein venetianischer Senator, Giovanni Falier, der in der Nähe von Possagno ein Landgut besaß, wurde auf Antonio aufmerksam, brachte den Vierzehnjährigen zu dem kurz zuvor von Venedig nach Possagno verzogenen Bildhauer Giuseppe Torretti in die Lehre, und dieser nahm ihn zwei Jahre darauf mit sich nach Venedig. — So trat der junge Steinmetz aus den Grenzen seines Heimatsortes hinaus in die große Kunstwelt. Freilich war diese Größe in Venedig schon damals die Vergangenheit. Von ihrer welthistorischen Höhe sank die Lagunenstadt seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts unaufhaltsam herab. Ihre politische Stellung war seit dem Verlust Moreas erschüttert, ihr Reichtum einer enormen Staatsschuld gewichen, besonders ihr Adel im Verarmen, und das äußerlich noch immer rauschende Genußleben nicht mehr, wie in der Renaissance, der Ausdruck überströmender Kraft, sondern das Betäubungsmittel einer innerlich siechen, dem Verfall entgegeneilenden Gesellschaft.

Dem entspricht auch die damalige venetianische Kunst. Ihr letzter großer Meister, Tiepolo, der mit der lebensprühenden, festlichen Pracht seiner Bilder den Zeitgeist noch einmal wie im Rausch bezwungen hatte, war wenige Jahre vor Canovas



Abb. 2. Saal des Canova-Museums in Possagno.



Abb. 3. Saal des Canova-Museums in Possagno.

Eintritt in Venedig fern von der Heimat, in Madrid, gestorben. Im Vergleich zu den Tagen, in denen Palma, Tizian und Tintoretto die göttliche Venezia gefeiert, sind selbst die Bilder Canalettos, Belottos und Pietro Longhis — mit dem Lebenswerk Tiepolos die besten selbständigen Schöpfungen der venetianischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts — nur nüchtern: sie schildern das damalige Venedig nur in seiner nackten Wirklichkeit, nur noch die Coulissen der einstigen stolzen Schönheit. Die Bauten dieser Epoche zeigen neben vereinzelten groben Auswüchsen des Barockgeschmackes den trockensten Klassicismus, denn von den Architekten gehört der letzte Großmeister, dessen Stellung in der venetianischen Baukunst sich mit der Tiepolos in der Malerei vergleichen läßt, Baldassare Longhena, noch völlig dem siebzehnten Jahrhundert an.

Vielleicht am tiefsten aber war die Plastik gesunken. Da war die Tradition Berninis selbst für seine minder begabten Nachfolger, zu denen auffällig zahlreiche Ausländer zählen, verhängnisvoll geworden, verleitete sie zu immer stärkeren Übertreibungen und ließ allmählich jedes Gefühl für maßvolle plastische Schönheit und schlichte Natürlichkeit verstummen. Der Lehrer Canovas, Giuseppe Torretti, war ein viel beschäftigter Durchschnittsmeister dieser ausgearteten Barockplastik, die bald durch süßliche Sinnlichkeit, bald durch hohles Pathos selbst ihre beste Erbschaft, die virtuose Technik und einen gewissen zuweilen höchst effektvollen Schwung, nur allzu oft verdarb. Das bezeugen schon seine Engelpaare auf dem Hochaltar der Kirchen von Crespano und in Possagno selbst. Einen maßgebenden Einfluß auf die Phantasie des jungen Canova hat Torretti jedenfalls nicht ausgeübt, zumal er, schon hochbetagt, kurze Zeit nach der gemeinsamen Übersiedelung nach Venedig 1743 starb; ebensowenig dann wohl auch sein Schüler und Neffe Giovanni Ferrari, in dessen Atelier Canova überging. Allerdings zeigen die Skulpturen Ferraris bereits einen reineren, dem Klassicismus näheren Stil als diejenigen Torrettis. —

Im ganzen hat Canova seinen Lehrmeistern lediglich seine vortreffliche technische

Schulung zu danken, und seine früheste Arbeit, ein paar marmorne Fruchtstücke, welche aus dem Palast Farsetti in die „Raccolta Canoviana" des Museo Correr gelangt sind, bekunden nur, wie fleißig er sich bei ihnen in der Meißelführung geübt hatte. Diese dekorativen Skulpturen arbeitete er für den venetianischen Senator Falier, der ihm auf Grund eines zuvor selbständig ausgeführten Modelles auch den ersten größeren Auftrag erteilte: zwei im Sinne einer Gruppe aufeinander bezügliche Einzelstatuen des Orpheus und der Eurydice im Augenblick ihrer letzten durch Liebe verschuldeten Trennung. Dieser Stoff war dem jungen Bildhauer schon an sich zweifellos willkommen. Äußerlich gab er ihm Gelegenheit, sein Naturstudium, das er besonders auch in der venetianischen Akademie eifrigst trieb, zu bewähren, und der psychologische Gehalt des Themas mochte der Stimmung des fein besaiteten Jünglings so recht entsprechen, der schon in seiner Heimat die Macht der Liebe erfahren hatte. Die beiden Figuren zeigen, daß ihr Schöpfer mindestens in gleichem Grade nach drastischem Ausdruck der Situation, wie nach korrekter Wiedergabe der Akte strebte. Der „fruchtbarste" Moment des Themas ist gewählt. Beide Gestalten schreiten vorwärts, der Oberwelt zu. Da wendet sich Orpheus zurück, und in demselben Moment vollzieht sich das Verhängnis. Die aus Wolken emporsteigende Hand des Tartarus umschließt die herabhängende Rechte der Eurydice, ihr Schritt ist gehemmt, und klagend streckt sie wie Hilfe suchend die Linke nach dem Geliebten aus, der sich bei diesem Anblick verzweifelt vor die Stirn schlägt. Trotzdem ist die Darstellung maßvoll gehalten, und die statuarische Ruhe bleibt gewahrt. Die Komposition ist, zumal im Hinblick auf die schwierige Teilung der Gruppe in zwei selbständige Einzelfiguren, wohlerwogen, und die jugendliche Befangenheit, welche sich in der Wiedergabe des nackten Körpers der Eurydice noch fühlbar macht, ist bei dem Orpheus bereits größerer Sicherheit gewichen. Die Modelle arbeitete Canova in seiner Heimat, allein er wanderte inzwischen wieder nach Venedig zurück, um sich in der Akademie, und besonders an den Antiken der Galerie Farsetti und den Gipsabgüssen klassischer Meisterwerke, Anregung und Auskunft zu holen. Dies Studium der Antike bleibt in der That schon hier unverkennbar und gibt schon diesem Werk innerhalb der herrschenden Barockkunst eine gewisse Selbständigkeit, freilich ohne die kommende Bedeutung ihres Meisters klarer zu verkünden. Gleichwohl machten ihn diese Statuen — sie sind dann in die Villa Falier bei Asolo gelangt — in Venedig vorteilhaft bekannt, besonders als eine für Senator Grimani ausgeführte Marmorkopie des Orpheus dort öffentlich ausgestellt wurde. Bis dahin hatte er sich höchst dürftig durchgeschlagen. Er schreibt später selbst einmal in einem seiner Briefe von dieser ersten Thätigkeit: „Ich arbeitete für ein Stückchen Brot; aber ich war doch damit zufrieden, denn es war durch ehrliche Arbeit erworben." Nun mehrten sich die Aufträge. Eine Büste des Dogen Renier und eine allerdings wenig glückliche Äskulapstatue mit den Porträtzügen des Senators Alvise Valleresso gaben dem jungen Bildhauer in seinem Atelier bei S. Stefano Arbeit. Auch sein Gönner Falier blieb seiner dauernd eingedenk. Als ihm ein größerer Auftrag durch den Tod des Bestellers verloren ging, führte er ihn einem neuen Mäcen, dem Prokurator von S. Marco, Pietro Pisani, zu, der ihm für eine Marmorgruppe zwei Themata zur Wahl stellte: den „Tod der Procris" und „Dädalus und Icarus". Canova wählte das letztere und begann das Werk, das ihm den Ruhmespfad eröffnen sollte.

In der That zählt dieses Hauptwerk seiner Jugend noch zu den besten, die wir von Canova überhaupt besitzen, zu den Schöpfungen, welche für jede Geschmacksrichtung gleich einwandsfrei bleiben, weil sie dem ewigen Urquell aller Kunst entstammen: einem reinen Naturstudium. Von den schädlichen Auswüchsen des Barockstiles ist hier wenig zu spüren. Schon die Komposition an sich weist auf diese Selbständigkeit hin. Die echte Barockkunst hätte sich bei diesem Thema wohl am liebsten an der Darstellung des Auffliegens selbst versucht. Das galt wahrlich nicht mehr als plastisch unerlaubt oder gar unmöglich, seit man in den Bildwerken die Menschengestalt in ihrer denkbar flüchtigsten Bewegung wiederzugeben und Wolken zu Marmorklumpen zu verdichten gewohnt war. Canova

zeigt, wie Dädalus den Flügel an der rechten Schulter des Sohnes befestigt (Abb. 4). Das ist eine durchaus natürliche Scene, im Hinblick auf den mythischen Stoff aber greift sie psychologisch doch weit tiefer als etwa das bekannte den gleichen Stoff darstellende antike Relief der Villa Albani in Rom. Dort sieht man nur den kunstfertigen Techniker bei der Arbeit, welcher sein Knabe nur als Handlanger zuschaut. Bei Canova ist es der Vater, der den Sohn zu der gefährlichen Fahrt nicht ohne bange Ahnung ausrüstet, wie es auch Ovid andeutet:

„Sorgsam geht er zu Werk, und sorglich klingt seine Mahnung,
Doch sein Auge wird feucht, und es zittern die alternden Hände."

Doppelt glücklich kommt dadurch der Kontrast der beiden Gestalten zu künstlerischer Geltung, der Gegensatz zwischen dem zarten, knospenden Knabenkörper und dem des Mannes, dessen Formen leise schon die Schlaffheit des alternden Organismus zeigen. In den Köpfen vollends steigern sich diese Kontraste zu feiner Charakteristik. Auf dem fast mürrischen Gesicht des Alten ruht mit der geistigen Spannung der Ausdruck der Sorge, der Knabe aber, der mit der Linken traulich den Leib des Vaters umfaßt, blickt in naiver Neugier lächelnd auf den Flügel an seiner Schulter herab, und aus seinen kindlichen Zügen spricht nur erwartungsvolle Freude. Das gibt der ganzen Gruppe etwas Anmutiges, Liebenswürdiges und hebt sie über die Bedeutung genrehafter Aktfiguren hinaus. Allein auch lediglich als solche würden sie ihre kunsthistorische Stellung wahren. Ein so sorgsames Modellstudium, ein so reiner Blick für die natürliche Erscheinung, wie ihn diese beiden Gestalten bekunden, ist in dieser Zeit selten. Hierdurch bildet dieses Werk Canovas einen höchst auffälligen Gegensatz zu der ersten berühmten Arbeit seines späteren nordischen Rivalen, zu Thorwaldsens Jasonstatue. Dieser stolze Jüngling ist ohne das Vorbild des Apollo von Belvedere undenkbar — die Dädalusgruppe Canovas dagegen ist die selbständige Schöpfung eines Künstlers, welcher der Natur vorerst noch in voller Freiheit gegenübertritt. Nur das Lächeln des Icarus hat denselben etwas süßlichen Zug wie bei den Engeln Torrettis. Daß die Formenbehandlung noch unsicher bleibt, ist bei einer Jugendarbeit selbstverständlich. —



Abb. 4. Dädalus und Icarus. Venedig. Academia di belle arti.

Ein solches Werk war auch dem Kreis der damaligen venetianischen Künstler und Kunstfreunde hoch willkommen. Das 1779 beim Fest Mariae Himmelfahrt ausgestellte

Modell und nicht minder dann das Marmororiginal — es ist aus dem Besitz der Pisani in die Akademie gelangt — fanden allgemeinen Beifall und brachten ihm auch die erste größere Einnahme. Seine Zukunft in Venedig schien gesichert.

Allein es zog ihn nach Rom. Das ist im Leben eines damaligen Künstlers und vollends eines Italieners selbstverständlich, denn Rom galt noch immer als die hohe Schule aller Kunst, vor allem aber lockte den Bildhauer neben der römischen Akademie der Schatz der antiken Skulptnren, denn dort standen in schier unübersehbarer Fülle die Originalwerke, von denen er in Venedig bisher nur einzelne hervorragende in Gipsabgüssen kennen gelernt hatte. Falier war dem Wunsch seines Schützlings geneigt und suchte ihm in der Person des venetianischen Gesandten beim päpstlichen Stuhl, Girolamo Zulian, den besten Gönner zu gewinnen. In der That nahm ihn dieser später in Rom in sein Haus und erwirkte ihm beim Rat eine Pension für vier Jahre. Es ward dabei jedoch die seltsame Bedingung gestellt, der junge Bildhauer solle während dieser Zeit lediglich Kopien nach antiken Werken für Venedig liefern. Begreiflich, daß Canova dies ablehnte, aber man mag heut doch nicht ohne Überraschung lesen, mit welcher Bestimmtheit dies geschah. „Bei solchen Kopien" — schrieb Canova — „leide die künstlerische Individualität, und wer sich nur an Übersetzungen übe, werde niemals ein rechter Dichter werden!" Kein Zweifel, daß dem jungen Künstler, als er nach Rom wanderte, die Nachahmung der Alten nicht das höchste Ziel war!

Im Oktober 1779 traf Canova mit dem Rest, welcher ihm vom Honorar seiner Dädalusgruppe geblieben war, in Rom ein. Erst damit beginnt seine kunstgeschichtliche Laufbahn, und nur im damaligen Rom war dieselbe so, wie sie geworden ist, überhaupt möglich. Wie so häufig in der Kunstgeschichte dieser einzigen Stadt sandte ihr ein gütiges Geschick den Mann, der, dem Antäus gleich, nur eben auf ihrem Boden seine eigene Vollkraft finden, dieselbe dann aber zugleich auch gänzlich in ihren Dienst stellen sollte.

* * *

Es war das Rom des endenden achtzehnten Jahrhunderts. Nach dem Riesenmaß geschichtlicher Größe, welches die Stadt Raffaels und Michelangelos bot, darf man dieses Rom nicht werten, allein die welthistorische Eigenart, die seinem Leben niemals ganz fehlte, war gerade in den Zeiten, in denen Canova in dasselbe eintrat, bedeutungsvoll genug, um ihn von Anbeginn in ihren Bann zu ziehen.

Den äußeren Schauplatz des damaligen römischen Daseins kennen wir besser als irgend eine andere Scenerie seiner Geschichte. Die zahllosen, großen Radierungen römischer Bauwerke, Ruinen und Landschaften von Giovanni Battista Piranesi entrollen davon ein unvergleichliches Panorama. Und wenn man dasselbe an sich vorüberziehen läßt, spürt man bereits auch etwas von der kulturellen und geistigen Atmosphäre, von der Zeitstimmung. Denn die Veduten Piranesis zeigen, wie die römische Welt des achtzehnten Jahrhunderts ihre durch das klassische Altertum geschaffene Lebensbühne betrachtete. Es sind die Blicke ehrfürchtiger Bewunderung, in die sich jedoch zugleich etwas Träumerisches wie eine stille Sehnsucht mischt. Diese alten Römerbauten wirken in den Radierungen Piranesis nicht mehr nur wie Werke von Menschenhand, sondern sie gleichen Schöpfungen der Natur selbst, um welche sich im Geist Rousseaus schwärmerisch-melancholische Gedanken spinnen. Als eine große Vergangenheit ragen sie hinein in eine dürftige Gegenwart. —

Und dies gilt nicht nur von der Ruinenwelt des antiken Roms, sondern auch von den Bauten des Mittelalters, der Renaissance, ja selbst auch von denen des Barockstiles. Die letzteren gaben dem damaligen Rom sein bauliches Gepräge. Es waren die imponierenden Schöpfungen der Jesuitenkunst, und auch sie mußten in den Tagen Canovas an eine größere Vergangenheit gemahnen. Denn Rom war längst nicht mehr die Hauptstadt der Welt.

Schon im Beginn des Jahrhunderts war es, wie man gesagt hat, „nicht viel mehr als die Hauptstadt des Kirchenstaates". Die Epoche der glücklichen Wiederherstellung der päpstlichen Macht nach den Erschütterungen der Religionskriege war vorüber. Welle auf Welle erhob sich gegen die weltliche Autorität des Papsttumes, welches, allen Eroberungsgedanken fern, sich nur noch auf die Verteidigung seiner traditionellen

Rechte beschränken mußte. Die unter Clemens XI. bereits sehr nahe Gefahr, diesem Ansturm zu unterliegen, war durch die kluge Nachgiebigkeit Benedikt's XIV. noch abgewandt worden. Dann aber folgte ein stärkerer Angriff, der an den Grundfesten des Papsttumes selbst rüttelte. Er traf zunächst die Jesuiten. Clemens XIII. machte deren Sache zu der seinigen, aber gegen das thatkräftige Vorgehen der bourbonischen Länder vermochte er sie nicht zu schützen. Was ihm abgezwungen worden wäre, hätte ihn nicht ein plötzlicher Tod dahingerafft, vollführte sein Nachfolger, Clemens XIV., in weiser Selbstüberwindung: am 21. Juli 1773 hob er den Orden Jesu auf. Es war eine große, den Verhältnissen durchaus angemessene That, allein sie kostete dem Papst das Leben und raubte dem Papsttum sein eigenes „Hauptbollwerk“. „Da das Außenwerk genommen worden“ — schreibt Ranke — mußte der Angriff einer siegreichen Gesinnung auf die innere Festung noch viel lebhafter beginnen.“ Die Weltstimmung selbst, wie sie sich in der Aufklärungsphilosophie aussprach und gegen alle be-



Abb. 5. Theseus als Sieger über den Minotaurus. Wien.

stehenden Verhältnisse sich aufzulehnen begann, trat dem Wesen des Papsttumes gegenüber.

Als Canova in Rom einzog, bereitete sich dies erst vor, aber schon ahnte man wenigstens in den maßgebenden Kreisen diese trübe Zukunft. Die damalige politische Atmosphäre Roms glich der alle energische, frohe Thatkraft hemmenden Schwüle, die dem Gewittersturm vorausgeht. Allein das römische Leben schien äußerlich davon fast ganz unberührt, besonders auf den Gebieten, die ihm seine internationale Bedeutung gaben. Das damalige Rom war nicht mehr die Hauptstadt der religiösen und noch weniger der politischen Welt, aber es war noch immer die Haupstadt der geistigen und künstlerischen Interessen, die eigentliche Heimat derer, die sich im Namen der Kunst und vor allem im Namen der Antike zusammenfanden. Diese Bedeutung hat Rom auch in der vorangehenden Epoche trotz seiner großen Nebenbuhlerin, Paris, niemals ganz eingebüßt. Die tonangebenden Kreise der römischen Gesellschaft, die Gelehrten, die in Rom stets oder zeitweilig lebenden Künstler, und die vornehmen Fremden, für welche der Besuch der ewigen Stadt ein wesentliches Bildungsmittel war, hatten diese Mission Roms auch während des siebzehnten und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts geschützt. In den Zeiten aber, deren unmittelbares Erbe der Epoche Canovas zufallen mußte, war diese Kulturaufgabe der Stadt auf eine neue Grundlage gestellt worden. Zwei deutschen Männern gebührt der Ruhm, dies vor allen anderen bewirkt zu haben, einem Künstler und einem Gelehrten: dem fürstlichen Maler Anton Rafael Mengs und dem im Reich der Geister geadelten Dorfschulmeister Johann Joachim Winckelmann. Dem letzteren fiel dabei der größere Teil zu. Mit dem Ernst des echten Forschers und der Begeisterung eines Sehers hatte sich Winckelmann in die in Rom vereinten Kunstdenkmäler der Antike vertieft. So waren sie nie zuvor angeschaut worden. Ein nachgeborener Hellene und doch zugleich ein Gelehrter von deutscher Gründlichkeit, ein Polyhistor und doch auch wieder ein Philosoph, ein Meister historischen Denkens und gleichzeitig ein echter Kenner, so durchdrang Winckelmann das Gewölk, welches die Sonne der antiken Kunst verhüllte, und pries ihre Schönheit in der Sprache eines Propheten. Von seinem Eintritt in Rom an datiert er sein eigentliches Leben. Sein Wirken mußte zugleich Rom selbst auch neuen Glanz verleihen. Und die römische Gesellschaft war sich dessen wohlbewußt. Ihr nie erloschener Kunstsinn bethätigte sich ungewöhnlich rege, die Grenzen privater Liebhaberei weit überschreitend. Die großartigste Schöpfung dieses Kunstsinnes trägt die Namen Clemens XIV. und seines Nachfolgers: das „Museo Pio Clementino", in dem der Skulpturenschatz des Altertumes vereint wurde. Winckelmanns Thätigkeit in der Villa Albani gab die Norm an, nach der Simonetti hier das erste große, einheitlich geordnete Museum antiker Bildwerke schuf. So fand es Canova als schönstes künstlerisches Studienmaterial vor. Aber auch die kunstwissenschaftliche Verwertung desselben schritt in den Bahnen weiter, die Winckelmann eröffnet hatte. Die offizielle Führerschaft in Rom war nun auf einen Römer übergegangen, dessen profunde Gelehrsamkeit ihm in der Geschichte der Altertumskunde dauernden Ruhm bewahrt, auf Ennio Quirinio Visconti, welcher den archäologischen Besitz der neuen Museen zum Allgemeingut des wissenschaftlichen Europas machte. Man kann sich das Interesse an allen auf Kunst und Leben der Alten bezüglichen Fragen und Unternehmungen im damaligem Rom heut kaum groß genug vorstellen. In den wechselvollen politischen Verhältnissen, welche die ganze römische Welt bald völlig erschüttern sollten, bildete es den festen Pol. Von den gewerbsmäßigen Ausbeutern des antiken Bodens stieg es zu den vornehm gesinnten Sammlern auf, unter denen viele schon ihren eigenen Grundbesitz als eine schier unerschöpfliche Quelle zu verwerten vermochten, und zu echten Mäcenaten; von halbgebildeten Ciceroni wißbegieriger Fremden, von weltgewandten Abbaten, welche den großen Schatz der Antike in die kleine Münze geistreichelnder Plauderei umsetzten, zu ernsten Forschern, denen das klassische Altertum sein göttliches Angesicht entschleiert hatte. An allen Bestrebungen dieser Art war auch die Fremdenwelt in Rom thatkräftig beteiligt, besonders Engländer, Franzosen und Deutsche, und vielleicht gerade dank dieser so mannigfaltigen Zusammen-



Abb. 6. Grabdenkmal Clemens' XIV. Ganganelli in Santi Apostoli in Rom.

setzung des dem klassischen Altertum ergebenen Kreises ging dessen Wirken über das Gebiet antiquarischer Gelehrsamkeit weit hinaus. Das Kunststudium hatte, dem Zeitgeist entsprechend, einen philosophischen Grundzug. Man trieb mehr Kunstlehre als Kunstgeschichte. Man glaubte an ein absolutes Ideal aller Kunst, welches schon in der Vergangenheit in höchster Vollendung erreicht sei. Mit dieser Überzeugung blieb die Kunst selbst im Bann des Eklekticismus. Darin war auch die berühmte französische Akademie in der Villa Medici, welche seit ihrer Begründung unter Ludwig XIV. 1666

die Entwickelung der europäischen Kunst so wesentlich beeinflußt hatte, nur die Nachfolgerin der Schule der Carracci in Bologna. Und dieser Eklekticismus wandte sich seit der Mitte des Jahrhunderts immer ausschließlicher der klassischen Antike zu. Aber diese erschien vor dieser Zeit noch nicht in ihrer wechselnden lebendigen Wahrheit, sondern auch sie gab wiederum nur einem Ideal den Namen. Reynolds predigte, „der Geist der Alten sei der Vater der modernen Kunst", allein was er mit seiner Zeit unter diesem Geist verstand, war letzthin nur ein von dieser „modernen" Kunst selbst künstlich konstruiertes Normalschema, zu welchem die berühmtesten antiken Statuen im Verein mit den Gemälden von Pompeji und Herculaneum die Gestalten lieferten. Das historisch Wesentlichste war, daß die Kunst ein Zwischenreich von Idealgebilden zu schaffen unternahm, wobei sie sich auch der Natur gegenüber durchaus nur eklektisch verhielt. Auf diesen Weg weisen fast alle Kunsttheorien dieser Epoche hin; ihn haben fast alle damaligen römischen Maler bei ihrem Schaffen selbst betreten. Das ist der gemeinsame Zug in den Werken eines Mengs und Battoni, Hamiltons und des jungen David. Selbst die Porträts werden ihnen zu Idealgestalten. An Stelle des Naturstudiums trat dabei mehr und mehr die Konvention und das rhetorische Pathos. Blutlos und kraftlos wurden die Gestalten trotz ihrer schönen Linien und Farben. Der einzige Fortschritt dieser Kunstweise der Malerei der Barockzeit gegenüber lag letzthin in ihrem Maßhalten, in der ruhigen Schlichtheit der Kompositionen. In dieser Hinsicht war Winckelmanns Lehre von der edlen Einfalt und stillen Größe der Antike auch der Kunst seines Zeitalters zu gute gekommen, seltsamerweise am wenigsten aber gerade derjenigen, für die es am unmittelbarsten galt: der Plastik. Unter den römischen Bildhauern dieser Epoche findet sich kaum ein Name, der sich mit den genannten Malern messen könnte. Ja selbst jene ganze oben charakterisierte Kunstrichtung, welche in der Malerei die Barockkunst endgültig ablöste, ist in der römischen Skulptur vor Canova nur höchst dürftig vertreten. In ihr herrschte vielmehr noch fast unbedingt die Erbschaft Berninis, aus der aber sein Geist und Können längst entschwunden waren. Ihr Wahrzeichen, wie es unter anderem die Florastatue Cavaceppis und das Grabmal Piranesis von Albacini kennen lehren, blieb nur ein trotz aller Übertreibung leeres Pathos, ihr bester Besitz eine geschickte Technik. Und doch waren gerade diese Bildhauer als viel beschäftigte Restauratoren in dauerndem Verkehr mit den antiken Bildwerken und wohlvertraut mit den archäologischen und kunstphilosophischen Bestrebungen. Ein schlagendes Beispiel dafür, wie wenig Technik und Theorie allein vermögen! Bezeichnend auch, daß die besten Vertreter der Plastik im damaligen Rom Ausländer sind, vor allem der Franzose Jean Antoine Houdon und der in Paris gebildete Deutsche Alexander Trippel. Weitaus am höchsten steht Houdon. Sein römisches Jugendwerk, die Statue des heiligen Bruno in der Vorhalle von Santa Maria degli Angeli, bietet sicherlich den bedeutendsten Maßstab, mit dem die Skulptur dieser Zeit gemessen werden kann. Auf der Gestalt dieses mit verschränkten Armen sinnend zu Boden blickenden Mönches ruht die Schlichtheit, welche das an der Antike ausgebildete Kunstideal forderte, und doch bleibt sie individuell und lebensvoll. Allein der junge französische Pensionär war, als Canova nach Rom kam, längst nach Paris zu einer glänzenden Thätigkeit zurückgekehrt. Den größten internationalen Ruhm dankte die römische Kunst ihrem in ganz Europa gefeiertsten Maler, Anton Raffael Mengs, und es war am wenigsten vorauszusehen, daß dessen Erbschaft ein Bildhauer antreten werde: der junge „Venetianer", der in dem gleichen Jahr in die ewige Stadt einzog, in dem ihr Mengs durch den Tod entrissen wurde. —

* * *

Von brennendem Ehrgeiz war Canova allerdings beseelt. Noch am Abend seiner Ankunft ging er in die Zeichensäle der französischen Akademie, um an deren Leistungen sein eigenes Können zu messen. Das Ergebnis schien ihm nur geeignet, seine Hoffnungen zu mehren, die römischen Antiken aber, die Originale des Apollo und des „Torso" von Belvedere, der Laokoongruppe und vor allem die Rossebändiger vor dem Quirinalpalast wirkten auf ihn



Abb. 7. Grabdenkmal Clemens' XIII. Rezzonico in der Peterskirche in Rom.

wie Offenbarungen. Schon in diesen ersten römischen Wochen nahm die Antike von der Phantasie und Begabung Canovas endgültig Besitz.

Hierzu trug nicht wenig bei, daß er sofort einem Manne nahe trat, dem die klassische Kunst völlig zum Lebenselement geworden war: dem rührigen englischen Maler und Kunstsammler Gavin Hamilton. Dessen von der Antike genährte Kunstanschauungen übten auf den jungen Canova einen großen Einfluß, denn es entsprach dem damaligen Zeitgeist, daß die Künstler sich durch die herrschenden Kunsttheorien bestimmen ließen, und gerade Canova brachte hierfür von Natur besondere Neigung mit.

Hamilton machte aber auch seinen ganzen nicht geringen Einfluß geltend, um dem jungen Bildhauer den Weg zu bahnen. Er wußte seine aufrichtige Bewunderung der Dädalusgruppe, deren Modell im Palast des venetianischen Gesandten ausgestellt wurde, auch den maßgebenden römischen Künstlerkreisen mitzuteilen, und nicht zum wenigsten seiner Fürsprache hatte Canova es zu danken, daß ihm der Gesandte seine thatkräftige Protektion zuwandte und daß er dadurch sogleich sorgenlos in Rom seiner Kunst leben durfte.

In den Beginn dieser römischen Thätigkeiten ragt noch eine schon in Venedig angefangene Arbeit hinein. Die dort für Leonardo Venier entworfene Statue des Mathematikers und Astronomen Marchese Poleni, welche im Paduaner Pantheon, dem Prato della Valle, Aufstellung fand, ist in Rom vollendet worden. Daß man bei einer solchen Aufgabe die antike, heroisierende Auffassung wählte, war schon fast selbstverständlich. So erscheint hier der Paduaner Gelehrte mit Sandalen an den nackten Füßen, und der Körper ist nur bis zur Brust von einer breiten mantelartigen Draperie verhüllt. Die Rechte ruht auf einem hohen Instrument, die Linke umfaßt ein Buch, das feine Haupt ist stark stilisiert und dabei idealisiert. Schon hier erscheint Canova anders als in seiner Dädalusgruppe; schon hier ist das Naturstudium vor dem antikisierenden Ideal zurückgetreten. In mindestens gleichem Grade gilt dies von einer zweiten, wenig bedeutenden Statue, welche die Reihe der römischen Arbeiten eröffnet, einem sich selbst bekränzenden Apollo, dessen Haltung und Formen die Abhängigkeit vom Apollo von Belvedere zeigen.

Das rechte Verhältnis zu der antiken Kunst, wie es dann für sein ganzes folgendes Schaffen maßgebend werden sollte, fand Canova jedoch erst bei seiner Gruppe „Theseus als Besieger des Minotaurus“ (Abb. 5).

Dieses Werk hat Canovas Ruhm begründet. Als er es 1785 ausstellte, fand es helle Bewunderung — heut würde es zwischen modernen Skulpturen wohl nur durch seine glatte Korrektheit auffallen. Seine richtige kunstgeschichtliche Folie aber bot einerseits die ausgeartete Barockkunst und andererseits das Idealbild, welches vor dem im Namen der Antike vereinten Kreis der römischen Kunstfreunde und Künstler stand. Eine so vollendete Verkörperung hatte dasselbe in der Plastik bisher nirgends erhalten. Die ruhige Komposition zeigt von allen Seiten reizvolle Linien. Der jugendliche Heros sitzt auf dem Leib seines zu Boden geschmetterten Gegners in einer Haltung, welche in feiner Weise den Stolz des Siegers, aber zugleich auch die Ermattung nach dem Kampfe andeutet. Das Haupt selbst bleibt allerdings ziemlich ausdruckslos. Der antiken Auffassung gemäß ist auch der Minotaurus mit Ausnahme des Stierhauptes ganz menschlich gebildet, mit muskulösem Manneskörper, der dem des Theseus an Kraft nicht allzu wesentlich überlegen scheint. Aber bei ihm ist diese Kraft ungeschlacht, sein „Gewächs“ — um im Stil der damaligen Kunstkritik zu reden — ist der „gewöhnlichen Natur entlehnt“. Um so heller strahlt die Schönheit des Theseus. Sein Körper ist nicht mehr nur ein guter Akt wie bei den Gestalten der Dädalusgruppe, sondern er zeigt die Läuterung der natürlichen Form, zu welchem das Studium der römischen Antiken führt. Es ist ein Typus, der, wenn es ein antikes Werk wäre, seine kunstgeschichtliche Stellung in der griechischen Plastik in der Nähe des Lysipp finden könnte. Dafür sprechen besonders auch die Proportionen. Der Kopf ist, zumal im Verhältnis zu der Brustbreite, auffällig klein. Dennoch ist diese Arbeit keineswegs nur etwa als Kopie der Antike schätzenswert. Auch das heutige Urteil wird dazu geführt, im Sinne der Kunstgeschichte diesem Werk eine hervorragende Bedeutung zuzusprechen, denn man muß bis zur Hochrenaissance, bis zu den Skulpturen eines Sansovino, zurückgehen, um den Weg zu einem ähnlichen „Klassicismus“ zu finden. Man begreift, daß es im damaligen Rom den Namen seines jungen Schöpfers mit einem Schlage in aller Mund brachte. Der französische Archäologe Quatremère de Quincy, den Canova gleich Hamilton sehr schnell für sich gewonnen hatte und der auf sein späteres Schaffen einen wesentlichen Einfluß ausüben sollte, pries diesen „Theseus“ als den Beginn einer neuen Ära der Plastik. „Nichts sei daran übertrieben oder gesucht, die Formenbehandlung schlicht, aber ohne



Abb. 8. Detail vom Grabdenkmal Clemens' XIII.

Härte und Trockenheit" — ein Lob, das noch jetzt gilt.

Dieses anziehende Werk, das im Grafen Fries in Wien bald einen Käufer fand, hatte Canova noch auf eigene Faust begonnen: von nun an folgten die Aufträge einander und führten den jungen Künstler schnell von Stufe zu Stufe, auf eine Laufbahn, die an Glanz und Ruhm in seiner Zeit fast einzig ist. An der Spitze derselben steht eine Aufgabe, die schon an sich die ganz ungewöhnliche Schätzung des jungen Meisters bekundet. Allerdings dankte er die Berufung dazu indirekt einem Privatmann und unmittelbar wiederum einem seiner neuen römischen Freunde, dem be-

rühmten Kupferstecher Giovanni Volpato. Schon kurz nach seiner Ankunft war er mit diesem bekannt geworden, und der Geistesverwandtschaft beider gesellte sich bald ein noch zarteres, persönliches Band, denn Canova verliebte sich in Volpatos schöne Tochter Domenica. Ob diese Neigung unerwidert blieb, oder ob äußere Gründe dem Bund entgegenstanden — jedenfalls gelangte Canova nicht zum Ziel seiner Wünsche, denn Domenica vermählte sich bald darauf mit dem Kunstgenossen ihres Vaters, dem Kupferstecher Raphael Morghen. Aber das Verhältnis Canovas zu Volpato selbst blieb davon unbeeinflußt. Als sich ein gewisser Carlo Giorgi an Volpato wandte, um für seinen Plan, aus eigenen Mitteln dem Papst Clemens XIV. Ganganelli in Santi Apostoli ein Grabdenkmal zu errichten, den geeigneten Künstler zu gewinnen, empfahl dieser den jungen Canova. Da der Ruhm des „Theseus" seinen Vorschlag unterstützte, erhielt sein Schützling den Auftrag, und 1787 wurde das Denkmal feierlich enthüllt.

Mit dieser Aufgabe tritt Canova in die Reihe der Monumentalbildner ein, als Rivale der gefeiertsten römischen Meister. —

Über den Papstgräbern scheint ein eigenes Verhängnis zu schweben. Das Grab eines Papstes, das Monument Julius' II., wie es Michelangelo plante, wäre das großartigste Denkmal der Erde geworden — aber in seiner heutigen Gestalt, die seine ursprüngliche Form auch nicht einmal mehr ahnen läßt, mahnt es beredt an die Abhängigkeit der Kunst von den äußeren Wechselfällen der Geschichte: ein Titane ist in kleinliche Schranken gebannt. Wo dann aber diese Schranken gefallen sind, versagt wiederum der Kunst die rechte Prometheische Kraft. Was hätte Michelangelo geschaffen, wäre es ihm vergönnt gewesen, das Juliusdenkmal in gleicher Freiheit durchzuführen, wie Bernini die Monumente Urbans VIII. und Alexanders VII.! Und doch steht Bernini hier noch hoch über seinen entarteten Nachfolgern! —

Berninis Schöpfungen beurteilt man am richtigsten bei einem Vergleich mit Michelangelos Mediceergräbern in Florenz. Dort war der Typus vorgebildet, der die gesamte Monumentalplastik an den bedeutenderen römischen Grabstätten des sechzehnten und zum Teil auch noch des folgenden Jahrhunderts beherrscht: zwei auf dem wuchtigen Volutendeckel des Sarkophages ruhende allegorische Gestalten als Sockelgruppe, über deren Mitte die Porträtstatue thront. Erst die Barockkunst Berninis wagte, diese echt plastische Gebundenheit zu lockern. Die Idealgestalten steigen nun von ihrem Lager herab und treten neben den Sarkophag; sie drängen sich an das Postament der Porträtstatue wie Vasallen um einen Thron, um in höfischer Aufdringlichkeit den Dargestellten zu preisen und seinen Tod zu beklagen. Und ebenso absichtlich gesellt sich ihnen, ebenfalls in lebhafter Aktion, die deutlichste Verkörperung der Vergänglichkeit, der Knochenmann. — Michelangelo hatte eine aus dem Wesen der Skulptur selbst geborene Vision in Marmor verewigt — Bernini übertrug ein malerisch-wirkungsvolles lebendes Bild in die Starrheit des Steines; das stumme Geheimnis des Menschendaseins scheint in die Mediceergräber gebannt — Bernini spricht davon in lauten, grob-sinnlichen, oft oberflächlichen Worten. Allein dieselben wurden in seiner Zeit weit besser verstanden als die Kunst Michelangelos. Und wie vortrefflich paßt Berninis Stil in die rauschende Pracht der Jesuitenkirchen hinein! Die Gegenreformation verlangte die Übertreibung, und eines ihrer wirksamsten Mittel war religiös gefärbte Sinnlichkeit. Selbst im Marmor suchte sie auf Kosten der plastischen Wucht durch optische Täuschung den farbigen Abglanz des Lebens. Wie bedeutend vollends noch immer das Können war, das Bernini einsetzte, wurde erst in der Folgezeit offenbar und am deutlichsten gerade bei den Papstgräbern. Immer größer wurde äußerlich deren Maßstab, immer prunkender ihr materieller Reichtum, aber wahre Monumentalität lassen sie nur um so mehr vermissen, und ihr geistiger Gehalt, für den besonders die allegorischen Figuren einen Prüfstein bilden, verflüchtigte sich bei aller drastischen, ja widerlichen Deutlichkeit in ein hohles Pathos. Das bezeugen Monumente wie die Alexanders VIII., Benedikts XIII. und XIV. und Clemens' XII. Die schlimmste im Wesen der Barockkunst selbst wurzelnde Gefahr, die Übertreibung, mußte den Papstgräbern besonders verhängnisvoll werden, denn bei diesen Monumenten, die kurz nacheinander und oft auch räumlich dicht nebeneinander errichtet wurden, war der Wunsch

jedes Meisters, seinen Vorgänger zu überbieten, nur allzu verführerisch. —

Im Gegensatz hierzu ist der größte Vorzug des Ganganelli-Monumentes seine haltene Sarkophag, an dessen Fußende die Gestalt der „Milde“ sitzt, während sich über das Kopfende die Figur der „Mäßigkeit“ beugt. Hinter dem Sarkophag steigt breit



Abb. 9. Detail vom Grabdenkmal Clemens' XIII.

klassische Schlichtheit (Abb. 6). Das Denkmal erhebt sich in der Kirche Santi Apostoli über dem Eingang zur Sakristei: eine ungemein einfache Architektur mit nur drei Figuren. Über der Thür steht der ganz antik ge- ein zweites, mit der Inschrift verziertes Postament auf, und dieses trägt die auf großem Sessel sitzende Papststatue. Das ist an sich weder dem rein inhaltlichen, noch dem künstlerischen Gedanken nach neu und

verrät keine besondere Erfindungskraft. Aber die Formensprache, welche für diesen Inhalt gewählt ist, verhält sich zu derjenigen der Barockdenkmäler wie eine Charakteristik Plutarchs zu den Leichenreden des siebzehnten Jahrhunderts. Schon im Architektonischen ist Canova mit auffallender Mäßigung des Formtriebes zu einer streng antikisierenden Stilweise zurückgekehrt, die übrigens, besonders an dem seltsamen Thronsessel, noch etwas Schwerfälliges hat. Nicht ganz mit Unrecht wurde dies schon von den zeitgenössischen römischen Architekten beanstandet. Auch die im Modell zuerst vollendete Papststatue hat Tadel erfahren, am schärfsten von Pompeo Battoni, der bei aller Anerkennung des in ihr sichtbaren Talentes kurzweg sagte, Canova befände sich auf falschem Wege. Man vermag heute nicht mehr recht einzusehen, was den viel gewandten Maler gerade vor dieser Porträtfigur zu so hartem Urteil veranlaßte, denn im ganzen bleibt Canova gerade hier dem Zeitgeschmack noch nahe. Das Pathos dieser Statue entspricht noch der Überlieferung. Es war hergebracht, diese Päpste darzustellen, als ständen sie lebendig in der Vollkraft ihrer Würde vor der versammelten Gemeinde. Sie haben auch an den früheren Denkmälern stets eine unmittelbare Beziehung zur Außenwelt, meist, indem sie die Rechte zum Segensspruch ausstrecken. Nur allzu leicht kam in diese Haltung etwas Theatralisches. Benedikt XIV. Lambertini ist an seinem Grabdenkmal von Pietro Bracci „mit so affektierter Bewegung" dargestellt, daß man in ihm, wie Gregorovius sagt, „nicht einen segnenden Papst, sondern einen selbstgefälligen Schauspieler zu sehen glaubt, der eine Glanzpartie deklamiert." Gregorovius fährt fort: „Dies ist die letzte Papstgestalt aus der Zeit des Kunstmanierismus." In der That bleibt Canovas Statue Clemens' XIV. trotz ihres pathetischen Zuges im Verhältnis zu diesem Werke Braccis maßvoll und wahrt ruhige Monumentalität. Bezeichnend, daß er sich selbst bei dem Entwurf dieses Papstporträts offenbar von einem antiken Denkmal leiten ließ, von der Marc Aurels-Statue, denn die Handbewegung des Papstes ist nicht die des apostolischen Segens, sondern die weit vorgestreckte Rechte — der ganze Arm ist zu lang geraten — ist hier wohl ähnlich im Sinne einer rhetorischen Gebärde zu deuten wie bei dem römischen Imperator auf dem Kapitol. Die Linke ruht dabei fest auf der Armlehne des Sessels auf, und das erhöht den energischen Ausdruck. An bewußter Würde gibt diese Statue also ihren Vorgängern nichts nach, aber ihre Haltung wirkt minder aufdringlich; die Tonart ist ruhiger geworden, ohne an Kraft einzubüßen. Das zeigt freilich die kleine ungemein lebendige Thonskizze im Museum Possagnos besser als das römische Original. Das runzelige Gesicht mit den sprechenden Lippen bewährt das gediegene Naturstudium, aus dem die Dädalusgruppe hervorging. Auch die Behandlung des Ornates zeugt davon. Die echte Barockkunst war gerade hierbei über die Grenzen der Wahrheit vielleicht am weitesten hinausgegangen. Sie hatte die Prunkstoffe dargestellt, als seien sie von einem Sturmwind gepeitscht, bald segelartig gebläht, bald in dicht gebauschter Masse. Das Gefühl für den natürlichen Fluß der Falten war gänzlich verloren gegangen. An der Hand der Antike sollte es Canova wieder entdecken, bei dem Ganganelli-Denkmal zeigt sich dies allerdings mehr im Wollen als im Können. Gar zu kleinlich ist hier der Faltenreichtum, der sich besonders am Oberkörper zusammendrängt, und dadurch mangelt dieser Gewandbehandlung der monumentale Charakter.

Der Zug zur Schlichtheit spricht noch deutlicher aus den beiden allegorischen Figuren. Ihre Vorbilder waren offenbar die Gewandstatuen der spätrömischen Antike. Das äußert sich bereits in der dünnstoffigen Tracht, die sich nach Art des antiken Himations den Körperformen dicht anschmiegt, und noch klarer in der Charakteristik, besonders bei der auffälligerweise damals am meisten gepriesenen Gestalt der „Milde", die mit gefalteten Händen und gesenktem Blick neben ihrem Lämmchen sitzt: eine genrehaft aufgefaßte, etwas hausbackene Erscheinung, deren fein geschnittene Züge doch eine gewisse geistige Leere behalten. Würdevoller ist ihre über den Sarkophag gebeugte Schwester, deren Haltung allerdings nicht sowohl durch das Wesen der „Mäßigkeit", als durch den Ausdruck der Trauer bestimmt scheint. Ihr Kopf ist eine Übertragung des Niobehauptes in das Schönheitsideal des endenden achtzehnten Jahrhunderts, und der

weiche Linienfluß dieser Figur verkündet unter den Werken Canovas zum erstenmal eine Eigenart seiner Kunst, die dieser ebenso oft ihre höchsten Reize wie ihre verhängnisvollste Schwäche bringen sollte. Auch das ward gleich nach der Enthüllung des Denkmals scharf gerügt. Die älteren Vertreter der Barockkunst, die „Michelangelisten, die Berninisten und Borroministen“ schleuderten — wie Francesco Milizia in einem Brief vom 17. April 1787 berichtet — auf das Werk des jungen Canova ihre Bannstrahlen. Im Kreis der Klassiker aber sah man hier überhaupt keine Mängel. Man jubelte dem Meister zu wie einem Befreier. So schreibt Milizia: „Welche klassische Ruhe! In den besten Zeiten der griechischen Kunst scheinen diese drei Statuen gemeißelt. Und von gleich edler Schlichtheit ist auch alles Beiwerk. Keine Bogen und Ausladungen, keine Schnörkel und Voluten, nicht einmal Blumen, Festons, Vergoldung oder gar Farbenwechsel des Marmors! Unter all den zahllosen Grabdenkmälern von Päpsten und Nichtpäpsten kenne ich für meine Person keines, das im ganzen oder in den Details, in der Erfindung oder in der Ausführung besser wäre.“ Das sind Worte Milizias, dessen im Grunde recht gesunder Blick nur durch eine allzu einseitige Betrachtungsweise gelegentlich getrübt worden ist, Worte des gefürchtetsten und bissigsten Kritikers in Rom! Allerdings fährt er fort: „Wenn ich mich täusche, so lasse man mich in meiner Täuschung, denn wer sie mir nimmt, nimmt mir das Leben“ — für uns heut ein fast rührendes Bekenntnis von der Kraft und Inbrunst, mit der man damals in Rom das vor dem inneren Blick stehende Idealbild der Antike im eigenen Schaffen wiederzufinden suchte. —

Freilich sollte Canova selbst diesem Ideal bald in der That viel näher kommen. Es war ein nicht unverdientes Glück, daß ihm unmittelbar nach Vollendung des Ganganelli-Denkmals Gelegenheit gegeben wurde, seine in dieser ersten monumentalen Arbeit gewonnene Schulung für eine noch bedeutendere der gleichen Art zu nutzen. Schon während er mit der Theseusgruppe beschäftigt war, hatte sich ihm die Aussicht eröffnet, auch für die Peterskirche ein Papstgrab zu schaffen. Der Senator Abbondio Rezzonico wollte seinem Oheim, dem Papst Clemens XIII. ein Denkmal errichten, und wählte dazu den jungen venetianischen Bildhauer, der sich so glänzend in die römische Kunstwelt eingeführt hatte. Der Erfolg des Ganganelli-Monumentes brachte den endgültigen Auftrag. Acht Jahre, von 1787—1795, stand diese Aufgabe im Mittelpunkt von Canovas nun schon ausgebreiteter Thätigkeit. Es ist das erste monumentale Hauptwerk seiner Meisterjahre.



Abb. 10. Psyche. Marmorstatue in der Residenz in München.

Gesamtcharakter und Aufbau (Abb. 7) entsprechen dem Ganganelli-Denkmal. Mit diesem teilt es die dem Barockgeschmack bewußt widerstreitende Schlichtheit, die antikisierenden Formen im Architektonischen und im Figürlichen, sowie die unsymmetrische Anordnung

neben und über einer hier als Eingang zum Grabgewölbe gedachten Thür. Auch hier krönt die Porträtstatue das Ganze, auch hier harren ihr zu Füßen zwei Idealgestalten, doch gesellen sich diesen zwei mächtige Löwen als Grabeswächter, und die Vorderseite des der Porträtstatue als Sockel dienenden Sarkophages selbst ist mit den Reliefgestalten der Hoffnung und der Liebe geschmückt. — Die Porträtstatue des Papstes schließt sich ihrem Motiv nach an die Porträts Alexanders VII. und Innocenz' XIII. an. Sie wendet sich nicht an die Beschauer, nicht an die Gemeinde: der höchste Würdenträger der Kirche kniet in demütiger Unterwürfigkeit vor seinem Gotte im Gebet. Das ist eines jener Motive, bei denen die Wirkung eines Kunstwerkes, über das formale Bild hinausgreifend, die ganze unerschöpfliche Fülle von Empfindungs- und Gedankenverbindungen in seinen Dienst stellt, die der reale Vorgang selbst erweckt. Nur einem untüchtigen Künstler kann diese Darstellung ganz mißglücken, dem begabten ist hier der gute Erfolg fast gewiß. Canova erreichte ihn um so sicherer, als er sich bei dieser Porträtstatue wieder auf den festen Boden des Naturstudiums stellte, auf dem er die Dädalusgruppe geschaffen hatte. Haupt und Hände sind trotz des riesenhaften Maßstabes von vollendeter Wahrheit. Das fleischige Gesicht hat keine reizvollen Züge, denn Canova ist einer verschönernden Idealisirung hier durchaus aus dem Wege gegangen. Es zeigt auch keine besondere geistige Spannung — man denke nur an das Haupt des Papstes Julius auf Raffaels „Messe von Bolsena"! — aber auf diesem Antlitz ruht doch veredelnd eine weihevolle Stimmung. An Wahrheit vollends ist es innerhalb dieses Riesenmaßstabes kaum zu übertreffen und auch von Canova selbst niemals wieder überholt worden. Ganz meisterhaft ist die Augen- und die Mundpartie behandelt. Die Lippen scheinen zu murmeln. Die spärlichen Haare sind viel wahrer wiedergegeben als etwa beim „Theseus". In schlichter Natürlichkeit fällt auch der Mantel breit herab, fast die ganze Gestalt dicht umhüllend. Mit der äußerst geschickt angewandten Politur des Marmors verbindet sich virtuose Detailarbeit: das mit Spitzen übersäte Chorhemd ist ein technisches Meisterstück. — Zahllos sind solche vor der Gottheit knieende Gestalten in der Malerei und Plastik Italiens; in Venedig besonders hatte Canova sie täglich in den herrlichsten Schöpfungen der Renaissancekunst vor Augen gehabt, und er hat sich hier seiner Vorfahren würdig gezeigt. — Das Rezzonico-Denkmal besitzt noch einen anderen Teil, der unwillkürlich auf die in Venedig empfangenen Eindrücke hinweist, die beiden Löwen, welche unten den Eingang zum Grabgewölbe bewachen, beide gelagert, aber der eine vorwärts blickend, der andere im Schlaf. Vor dem Eingang des Arsenales standen seit 1693 die von Francesco Morisini aus Athen in die Lagunenstadt entführten griechischen Löwen. Ähnliche Typen zeigen mehrere antike Denkmäler in Rom, von denen beispielsweise ein Relief in Santa Maria sopra Minerva ebenfalls griechischen Ursprunges ist. Dieser rein künstlerische Stammbaum bleibt an den Löwen des Rezzonico-Denkmals in der That unverkennbar. Sie sind Abstraktionen aus der Wirklichkeit, streng stilisiert. Allein sie haben trotzdem echt monumentale Wahrheit und darum eine echt plastische Größe, die seit der Antike in allen den Hunderten von Löwenfiguren, welche in Italien Portale und Denkmäler bewachen, kaum jemals in gleichem Grade erreicht worden war. Der Löwe zur Linken blickt als Wächter scharf vorwärts, sein Genosse ruht in tiefem Schlaf (vgl. Abb. 8 und 9), beide aber sind in ihrer königlichen Ruhe unnahbar. Die Köpfe vor allem hat man mit Recht stets bewundert. Die erstaunliche Virtuosität in der Behandlung der Mähnen mußte Canova, der dabei zu oft die Brust an den Meißel stemmte und sich die Rippen drückte, mit unheilbarer Krankheit bezahlen. Solche Löwengestalten hat die gesamte Renaissance nicht geschaffen; hier ist der Neuklassicismus in der That eine Wiedergeburt der Antike. Auch die beiden Idealgestalten (Abb. 8 und 9) verkünden vor allem das Studium der klassischen Werke, gleichzeitig aber führen sie auch in die Eigenart Canovas selbst weit tiefer ein als alle seine hier bisher geschilderten Arbeiten. Der scharfe, in jeder Hinsicht durchgeführte Kontrast der beiden Figuren ist offenbar beabsichtigt. Kerzengerade steht links die Gestalt des „Glaubens", regungslos. Der trauernde Genius aber schmiegt sich, nur leicht auf die gesenkte Fackel gelehnt, elastisch

seinem Sitze an. Dort, an der Frauengestalt, in den Formen und Linien selbst eine herbe Strenge — hier, an dem nackten Jünglingskörper, ein ungemein weicher Linienfluß, wie ihn die Gestalten der antiken Hermaphroditen zeigen. Bezeichnend sind beide Figuren auch für Canovas Symbolik. — In den Allegorien der Barockkunst herrscht grobe Sinnlichkeit, die ebenso aus den so lüstern bewegten Frauengestalten, wie aus den marmornen Totengerippen spricht. Canova ist ihr hier bewußt entgegengetreten. Seine Gestalt des „Glaubens“ ist ernst und keusch wie eine Minerva. Gewand und Mantel fallen bis zu den Füßen herab. Nur die Unterarme bleiben frei. Der Faltenwurf ist hier viel wuchtiger und größer gehalten als am Ganganelli-Denkmal. Das vom offenen Haar und einem schweren Schleiertuch umrahmte Haupt trägt keine persönlichen Züge, es zeigt vielmehr einen aus der Antike abgeleiteten Idealtypus; allein unter dem Reflex seines mächtigen Strahlenkranzes, des hohen von der Rechten umfaßten Kreuzes und der ganzen Haltung gewinnt seine regelmäßige Schönheit einen ernsten Ausdruck. — Als das Monument enthüllt wurde, mischte sich Canova, als Abbate gekleidet, unter die vorüberziehende Schar der Beschauer, um die Urteile zu hören. Da tadelte man am häufigsten die Gestalt des Glaubens, weil ihre Gewandung zu schwer, ihre ganze Erscheinung zu steif gravitätisch sei. Mit vollem Recht wies dies Canova später zurück. Die schwere Gewandung habe er absichtlich gewählt, um die Tracht der des jüdischen Hohenpriesters zu nähern. Das wird auch durch die hebräische Inschrift auf dem Gürtel der Figur angedeutet. Um aber ihren Gesamtcharakter recht zu würdigen, genügt es, diese Gestalt mit der „Ecclesia“ an dem in der Nähe befindlichen Monument Alexanders VIII. von Berlosi und Rossi zu vergleichen. Auch diese steht hoch aufgerichtet und hält in der Rechten ein goldenes Kreuz, in der Linken die hebräischen Gesetztafeln und die Schlüssel Petri. Aber ihre Rechte rafft zugleich das Gewand, und selbst die weichen Falten suchen die Formen lüstern zu enthüllen. Canovas Statue der Religion ist eines der ersten Werke, in denen die antike Formensprache in der Plastik den christlich-kirchlichen Glaubensgehalt würdevoll zu umfassen versucht. — Die Bedeutung des geflügelten



Abb. 11. Venus Adonis bekränzend. Gipsgruppe in Possagno.

Jünglings kann zweifelhaft sein. Die zeitgenössischen Beschreibungen nennen ihn einen Engel. Näher liegt es, an den Todesgenius zu denken. Dann hätte Canova den hierfür in der Barockkunst hergebrachten Knochenmann durch das Sinnbild der Alten ersetzt. Gleichzeitig aber wollte er in demselben die Trauerklage andeuten. Sie soll aus der ganzen Haltung, vor allem aber aus den Blicken des erhobenen Hauptes sprechen. Allein das ist hier zu einem Ausdruck geworden, wie ihn nur das endende achtzehnte Jahrhundert finden konnte. Dieser Genius ähnelt einem Amor, der um die entrissene Geliebte klagt. Für einen Liebesgott im Sinne dieser Zeit scheint auch der Körper geschaffen, der überall nur zart geschwungene, ineinander fließende Flächen und Linien zeigt, ohne Muskelkraft, ohne physische Energie, ganz aufgehend in träumerischer Ruhe. Diese spricht auch aus dem Haupt, obgleich dessen Züge sichtlich durch den Apollo von Belvedere beeinflußt sind. Es lebt in dieser Gestalt etwas von jener sentimentalen Wollust, die aus Rousseaus Schilderungen in der „Neuen Heloise" oder aus Heinses „Ardhingello" verstohlen redet. Eine solche Gestalt wäre in der Frührenaissance, die im Knaben- und Jünglingskörper mit Vorliebe die Herbheit des Übergangsalters betonte, unmöglich gewesen. Erst Correggio hatte sie in die italienische Kunst eingeführt und mit dem weichen Zauber seines Helldunkels umwoben. Und nicht zum wenigsten dieser Gestalten halber war Correggio ein Lieblingskünstler des endenden achtzehnten Jahrhunderts und wurde von Raffael Mengs als der Meister der „Grazie" gepriesen. Für Canova und die Seinen aber verkörperte dieser Jüngling des Rezzonico-Denkmales das Jugendideal der hellenischen Kunst, wie es Winckelmann schildert jenes „vollkommene Gewächs mit feinen und rundlichen Gliedern, mit völligen und ausschweifenden Hüften". „Die Formen sind sanft und flüssig, wie mit einem gelinden Hauche geblasen, fast ohne Andeutung der Knöchel und der Knorpel an den Knieen: das Bild eines schönen Knaben, welcher die Grenze des Lebensfrühlings und der Jünglingschaft betritt, bei welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt." —

Diese Schilderung Winckelmanns blieb auch für uns, die wir den Hermes des Praxiteles besitzen, in Kraft, Canova aber muß heut auf den Ruhm, die wahre Antike erreicht zu haben, verzichten. Nur eine Annäherung an die Epigonenwerke der römischen Kaiserzeit können wir dem Werk Canovas zugestehen, und sein höchster kunstgeschichtlicher Wert liegt darin, daß es das Ideal seiner eigenen Zeit so sinnfällig spiegelt. Wenn es gälte, für eine Schilderung des Gefühlslebens des endenden vorigen Jahrhunderts der Skulptur eine Vignette zu entlehnen, so wäre dieser Genius Canovas die geeignetste. —

Allein mit der Würdigung dieser einzelnen Hauptteile darf sich die kunstgeschichtliche Wertung des Rezzonico-Monumentes nicht bescheiden. In weit höherem Maße als das Ganganelli-Denkmal will es als künstlerisches Ganzes beurteilt sein. Denn es ist eine Schöpfung aus einem Guß, ein künstlerisches Glaubensbekenntnis, das an der Spitze nicht nur des monumentalen Lebenswerkes seines Meisters selbst, sondern der ganzen Epoche der Monumentalbildnerei steht, die er mit seinem Namen bezeichnet. Und die geschichtliche Folie dürfen hier nicht nur die ausgearteten Barockmonumente der Peterskirche bieten, sondern zeitlich nähere Arbeiten des beginnenden Klassicismus selbst, am drastischsten wohl eines der großartigsten Grabdenkmäler dieser Epoche jenseits der Alpen: das des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg, das Werk des großen französischen Bildhauers Pigalle. Bei diesem Vergleich zeigt sich Canovas persönliche Eigenart vielleicht am klarsten. Im Geiste der Barockkunst schildert Pigalle im Marmor eine dramatisch bewegte Scene. In voller Rüstung schreitet der Marschall festen Sinnes in das geöffnete Grab hinab, dem Wink des dort harrenden Knochenmannes folgend, den die Idealgestalt der Geschichte vergeblich zurückzuweisen versucht. Ein weinender Hercules steht dem Gerippe gegenüber an der Bahre, auf die Stufen der darüber aufsteigenden Pyramide aber sinken die Standarten herab, ein kleiner Putto bricht in jämmerliche Klagen aus, und die lebendig gewordenen Wappentiere, ein Adler, ein Löwe und ein Wolf, stürzen wie flüchtend durcheinander. Das ist der

Geist der Barockkunst, aber schon in einer formal sehr gemäßigten Sprache, die im einzelnen, besonders in der Figur des Hercules, bereits den Einfluß des Klassicismus Bewegung ist monumentaler Ruhe gewichen. Die Gestalten harren auf ihren Plätzen, als hätten sie das Bewußtsein, daß sie an diese für die Ewigkeit gebannt



Abb. 12. Amor und Psyche. Marmorgruppe im Louvre zu Paris.

deutlich zur Schau trägt. — An dem Gesamteindruck, den dieses geniale Werk zurückläßt, messe man nun die Stilweise des Rezzonico-Denkmals! Auch dessen Komposition bietet eine „Scene“, aber die dramatische sind. Das gibt dem Ganzen eine eigene, dem sepulkralen Charakter trefflich entsprechende Würde. Und dazu stimmt auch die Ruhe in den Massen und Linien des fein abgestuften pyramidalen Aufbaues,

welcher sich zu dem des Straßburger Denkmals verhält wie Chorgesang zu Fanfaren. Als Ganzes erfüllt das Rezzonico-Denkmal die aus der Antike abgeleitete Forderung aller echten Kunst: als Ganzes ist es von „stiller Größe". In diesem Sinne sollte Canova das hier Erreichte nur einmal, am Grabmonumente der Erzherzogin Christine, übertreffen.

* * *

Aber nicht nur als Monumentalbildner hat Canova in diesem Jahrzehnt 1785—1795 seinen Weg gefunden. Eine Reihe anderer weniger umfangreicher Arbeiten, die in der gleichen Epoche entstanden, sind für seine kunsthistorische Eigenart von mindestens gleicher, vielleicht sogar von noch höherer Bedeutung, und gerade diese haben ihn weit über die örtlichen und zeitlichen Grenzen seiner Thätigkeit hinaus zu einem volkstümlichen Künstler gemacht. Nicht grandiose Denkmäler von der Art der beiden geschilderten Grabmonumente sind es, die bei dem Namen „Canova" zuerst vor unseren Blicken auftauchen, sondern Huldgestalten von weicher, zarter Schönheit, Kinder eines paradiesischen Traumreiches, in welchem ewige Jugend herrscht, wo die Lebensstürme keinen Eingang finden und alles irdische Hangen und Bangen sich in seligen Genuß, in anmutige Daseinsfreude oder in eine sanfte Melancholie auflöst: das Reich Amors und der Venus mit ihrem Gefolge, den Grazien. Schon bei der Orpheusscene hatte sich Canova dieser Gestaltenwelt genähert, und auch der Genius am Rezzonico-Denkmal entstammt ihr. Während dessen Entstehung weilte die Phantasie seines Schöpfers aber noch viel unmittelbarer in diesem Reiche. Sie war beschäftigt, zwei Lieblingsgestalten desselben zu verkörpern, denen das Gefühlsleben dieser Zeit besondere Sympathie entgegentrug und die ihn selbst in hohem Grade fesselten: Amor und Psyche. — Der Liebesgott war dem endenden vorigen Jahrhundert nicht mehr, wie in der Antike, der bei aller Schönheit doch so kraftvoll trotzige Bezwinger der Welt. Mit seinen Pfeilen hatte er sich selbst verwundet, und so war ein schwärmerischer Zug in sein Wesen gekommen. Auch Psyche war nicht mehr, wie im Märchen des Apulejus, die Rivalin der Venus, die deren göttliche Hoheitsrechte teilte und ihr durch ihre irdischen Reize den Liebesgott selbst raubte. Sie erschien als das Sinnbild mädchenhafter Unschuld, zart wie ihr Attribut, der flüchtige Falter. So stand sie auch vor der Phantasie Canovas, und so hat er sie immer von neuem verkörpert, am köstlichsten in der 1793 vollendeten Marmorstatue, die aus dem Palazzo Mangili in Venedig nach München in die königliche Residenz gelangt ist (Abb. 10). Sie trug, schon als sie in Venedig ausgestellt wurde, ihrem Schöpfer selbst noch begeistertes Lob ein als das Rezzonico-Monument. Man pries ihn auf Grund dieses Werkes als einen neuen Praxiteles, der durch seinen Namen eine ähnliche Blütezeit in der Plastik bezeichne, wie Raffael oder Tizian in der italienischen Malerei; man widmete dieser Psyche selbst lange Sonette, und ihre Beschreibungen atmen eine auch damals ungewöhnliche Begeisterung. Das bezeugt heut zunächst nur, daß Canova hier ein Ideal seiner Zeit wiederum verkörpert hat. Allein auch noch die Gegenwart empfindet dessen Reiz. Diese Mädchengestalt ist in der That von hoher Anmut. Die zarten Formen des jungfräulichen Leibes, vor allem der feinen Arme und Hände, kommen, dank dem ungemein glücklichen Bewegungsmotiv, gleichsam absichtslos zur Geltung, und das Antlitz hat einen reizenden, träumerischen Zug. Das Gewand ist vom Oberkörper herabgesunken,[1] allein Canova hat die Frauenschönheit kaum jemals wieder so keusch verherrlicht wie in diesem ersten ihr gewidmeten Werk. Hier ist er Thorwaldsen ebenbürtig, und doch wahrt diese in ihrer echt statuarischen Haltung so fein bewegte Gestalt jenen weichen Linienfluß, den die Frauen Canovas vor denen Thorwaldsens stets voraus haben. In der als Gegenstück zur Psyche erscheinenden Statue Amors mit dem Bogen wirkt diese Weichheit schon minder günstig. Die Formenbehandlung selbst verrät auch bei beiden Werken eine gewisse Unsicherheit.

Die dem Meister von Jugend auf vertrauten Gestalten Amors und Psyches drängten zu ihrer künstlerischen Vereinigung

[1] Unsere Abbildung mußte nach einem Kupferstich hergestellt werden, welcher den Oberkörper aus Prüderie halb verhüllt zeigt.

in einer Gruppe. Wiederholt hat er in flüchtigen Thonskizzen eine Lösung dieser Aufgabe versucht. Sie war verlockend, aber auch schwer genug. Hatte er doch bisher außer dem Jugendwerk „Dädalus und Icarus" noch keine bedeutendere, selbständige Gruppenkomposition geschaffen, denn die Figurenverbindung an den Papstdenkmälern kommt in diesem Sinne kaum in Betracht. Andererseits scheint Canova bei der Amor- und Psychegruppe von vornherein auf eine reich bewegte Komposition ausgegangen zu sein: ähnlich wie bei einer in Possagno erhaltenen Skizze, welche zeigt, wie die am Boden gelagerte Venus den neben ihr sitzenden Adonis, auf dessen Schenkel ihr Haupt aufruht, im Liebesspiel mit einem Kranze schmückt (Abb. 11), während ihnen ein Putto lächelnd zuschaut. Diese Scene ist graziös erdacht, aber ihre Durchführung ließ Canova selbst unbefriedigt, vor allem wohl, weil er für die gelagerte Frauengestalt nicht die rechte Lösung fand. Die Psychegruppe steht künstlerisch bedeutend höher. Mit Recht zählt sie zu Canovas berühmtesten Werken. Das Marmororiginal befindet sich jetzt im Louvre in Paris, ein zweites vortreffliches Exemplar in der Villa Carlotta am Comer See; durch Tausende von Nachbildungen aber ward dieses Werk allgemein verbreitet (Abb. 12 und 13).

Eine bekannte antike Gruppe stellt Amor und Psyche nebeneinander dar, wie sie sich umschlingen und küssen. Es ist eine liebenswürdige Arbeit, aber ihr Gesamteindruck wird zweifellos dadurch beeinträchtigt, daß beide Gestalten stehend wiedergegeben sind, denn es ist dem antiken Künstler nicht gelungen, der großen Schwierigkeit, welche sich aus dem Parallelismus der beiden Körper ergab, völlig Herr zu werden. Es sind aber auch Wiederholungen einer anderen antiken Komposition auf uns gekommen, welche die Psyche mit bittendem Blick zu Füßen des Geliebten knieend zeigen. Dieser Auffassung



Abb. 13. Amor und Psyche. Marmorgruppe in der Villa Carlotta in Cadenabbia.



Abb. 14. Amor und Psyche. Originalmodell in Possagno.

Komposition von äußerster Kühnheit, welche bis hart an die Grenzen des plastischen Darstellungsvermögens geht. In der That hat diese Komposition unvermeidliche Mißstände. Das zurückgebogene Haupt der Psyche erscheint fast in jedem Standpunkt in zu starker Verkürzung, und beim Umschreiten der Gruppe zeigt dieselbe manche unschöne Überschneidung. Die beiden Köpfe wirken am besten in der Seitenansicht von links her, die Gesamtlinien aber in voller Vorderansicht, dem Haupte Amors gegenüber, welcher dann von den Armen der Psyche reizvoll umrahmt wird. Man spürt, daß diese Komposition das Ergebnis langen Studiums ist, und schon dies nimmt dem ganzen Werk bis zu einem gewissen Grad die frische Naivetät. In dieser Hinsicht ist es minder antik empfunden als die Dädalusgruppe und erinnert noch lebhaft genug an die Barockkunst, an die Art, wie Bernini ein vorüberhuschendes Augenblicksbild in den Stein zu bannen wußte, an „das Uebermaß des Momentanen" in seiner Darstellung der von Apollo verfolgten Daphne. Auch andere Analogien verbinden diese Schöpfung Canovas mit diesem Hauptwerk des Barockmeisters: die gleiche Schlankheit der Gestalten bei jugendlichen weichen Formen, die gleiche Geschmeidigkeit der Bewegung ohne Betonung des Knochengerüstes und der Muskelstärke, dieselbe Sicherheit und Eleganz in der Behandlung des Marmors, der spiegelglatt poliert und stellenweise gefärbt ist. Und doch redet das Werk Canovas eine ganz andere künstlerische Sprache. Es fehlt ihm der warme lebendige Hauch, der von jenen beiden Gestalten Berninis ausgeht, die sinnliche Unmittelbarkeit des Gefühlsausdruckes. Neben jenem Apollokopf mit den blitzenden Augen und den wie sehnsüchtig geöffneten Lippen erscheint das so ruhig blickende, kaum lächelnde Haupt Amors

bleibt das Werk Canovas näher, allein er hat sie zu einer fast dramatisch bewegten Scene gesteigert, und dabei ist er formal durch ein antikes Gemälde von Herculaneum beeinflußt worden, das zeigt, wie ein Faun eine im Schlaf überraschte Nymphe küßt. Psyche ruht am Boden; Amor ist leise herbeigeflogen und beugt sich von rückwärts über sie, mit dem linken Arm ihren Leib umfassend, mit der Rechten ihr ihm zum Kusse zugewandtes Haupt leicht stützend, während sie selbst beide Arme zu ihm rückwärts emporhebt, um ihn sanft zu sich herniederzuziehen: als Gruppe eine



Abb. 15. Amor und Psyche. Marmorgruppe im Louvre.

fast gleichgültig, und angesichts jener vor dem Verfolger mit flatterndem Haar unter Klagerufen entfliehenden Nymphe wirkt die Liebesumarmung der Psyche zu behutsam. Die Sinnlichkeit in der Kunst Berninis ist immer noch die der Liebesgötter und Nymphen Correggios, diese Gruppe Canovas aber dürfte auch „Paul und Virginie" genannt werden, ein keuscheres Bild hätte auch Saint Pierre für sein geschwisterlich verkehrendes Liebespaar nicht finden können. Gleich seinem französischen Zeitgenossen wollte auch Canova die Liebe nur als Zärtlichkeit, als Geschenk der Grazie schildern, denn seine Zeit hatte für die glühende Sinnlichkeit, die das Märchen des Apulejus, dieses Hohelied von der Lust, vom Leid und von der Macht der Liebe, durchweht, nicht mehr die gesunde Empfindung wie das Altertum und die Renaissance. Darum wirkt dieses Werk nur mit der äußerlichen, dem Auge wohlgefälligen Macht rein formaler Anmut. Diese aber ist ihm im höchsten Maße eigen, und sie ist dabei künstlerisch weit reiner und mit minder raffinierten Mitteln erreicht als in den Barockskulpturen.

Auf dieses Werk hat Canova offenbar die größte Sorgfalt verwandt. Er soll es begonnen haben, weil sein Stil beim „Theseus" von mancher Seite als „zu kalt", gerügt worden war. Ein solcher Zusammenhang ist bei ihm keineswegs unwahrscheinlich. Für seine Schaffensart ist bezeichnend, daß er sich durch Kritik und theoretische Erörterungen wesentlich beeinflussen ließ. Zu der Psychegruppe aber drängte ihn ohnehin seine ureigene Begabung. Gestalten von jugendlichem Liebreiz locken in dieser Periode seine Phantasie am meisten: Psyche, Venus, Hebe, Amor, Adonis, Apollino sind deren Lieblingskinder. Er zeigt sie einzeln, in der selbständigen Anmut ihres Wesens, und verbindet sie zu Gruppen, deren Bund mehr durch die Grazien als durch den feurigen Eros geweiht scheint. Ihre psychische Grundstimmung bleibt sanfte Zärtlichkeit. Venus vergißt ihre sinnberauschenden Künste. Wenn sie Adonis an sich fesseln will, begnügt sie sich, seine Wangen zu streicheln und ihm schmachtend ins Auge zu blicken. Amor und Psyche stehen Haupt an Haupt, Schulter an Schulter gelehnt und — betrachten in dieser traulichen Umarmung einen Schmetterling! — Beide Werke sind allerdings formal von hoher Anmut. Die 1797 vollendete Psychegruppe (Abb. 14 u. 15),



Abb. 16. Venus und Adonis. Originalmodell in Possagno.



Abb. 17. Magdalena. Marmorstatue in der Villa Carlotta in Cadenabbia.

deren erstes Exemplar sich ebenfalls im Louvre befindet, während eine selbständige 1800 für die Kaiserin Josephine gearbeitete Kopie in den Besitz des Kaisers von Rußland überging, wiederholt fast unverändert die Psychestatue von 1793 und gesellt ihr trotzdem den Amor so geschickt, daß sie für diese Gruppierung erfunden zu sein scheint. Im wesentlichen ist nur die Armbewegung variiert, indem Psyche den Schmetterling nun auf die erhobene linke Hand des Geliebten zu setzen versucht. Amor steht dicht neben ihr, umfaßt mit der Rechten leicht ihre Schulter, lehnt seinen Kopf an ihren Hals und blickt, gleich ihr, auf den Falter herab. Wie in der Einzelstatue der Psyche so erklingt auch in dieser Gruppe der ganze Wohllaut, den Canova der Formenwelt zu entlocken weiß. Er steht hier auch in der Detailbehandlung auf der Höhe seines



Abb. 18. Originalmodell der „Hebe“ im Museo Civico in Bassano.

Könnens. — Schon zuvor (1795) hatte er die gleichen Töne bei der Gruppe „Venus und Adonis“ angeschlagen (Abb. 16). Die Frauengestalt hat hier bereits die reiferen Reize des Weibes, und die Psyche erscheint neben ihr noch fast als Kind. Aber es ist ein Schönheitsideal, aus dem noch leise der Rokokogeschmack spricht: nicht üppig kraftvoll, sondern mit weichen Formen, fein und zart, aber schon von sinnlichem Reiz.

Auch der Adonis scheint ganz für diese Venus geschaffen. Er ist ein Bruder jenes Genius vom Ganganelli-Monument, nur schlanker und elastischer, und sein Haupt ist von noch größerem Liebreiz. Dieses Knabenantlitz, das von seinen dichten Locken wie von einem Rosenkranz umspielt ist, das so sanft blickt und ein so liebliches Lächeln auf den Lippen trägt, verkörpert so recht das Jugendideal Canovascher Köpfe. Wiederum wird man hier an eine Charakteristik Winckelmanns erinnert, der vom Kopf des sogenannten Antinous im Belvedere schreibt: „Es ist ein Bild der Grazie holder Jugend und der Schönheit blühender Jahre, mit gefälliger Unschuld und sanften Reizen gesellt, ohne Andeutung irgend einer Leidenschaft, welche die Übereinstimmung der Teile und die jugendliche Stille der Seele, die sich hier bildet, stören könnte“. Dieser Kopf zählt zu Canovas köstlichsten Werken, und auch der Körper ist von unüber-

trefflicher Anmut. Seine künstlerische Schönheit würde freilich allein, ohne die Venusstatue, reiner wirken. Es läßt sich nicht leugnen, daß schon diese leise eine gewisse Lüsternheit zeigt, die man Canova so häufig zum Vorwurf macht.

* * *

Im Jahre 1796 vollendete Canova zwei Werke, die, obgleich unter sich grundverschieden, doch nebeneinander betrachtet werden dürfen, weil sie in mancher Hinsicht, und nicht zum mindesten durch ihren Gegensatz, einen Abschluß und Wendepunkt in seinem Schaffen kennzeichnen: die knieende Magdalena und die Hebe. Jene ist aus dem Besitz des Grafen Sommariva in die Villa Carlotta am Comer See gelangt (Abb. 17) — diese ist von Canova selbst viermal wiederholt worden. Das Originalmodell steht im Museo Civico in Bassano (Abb. 18); ein gutes Marmorexemplar befindet sich in der Berliner Nationalgalerie (Abb. 19).

Die Magdalena ist eine der wenigen Werke christlich-kirchlichen Gehaltes, die Canova schuf. In der ganzen italienischen Plastik des achtzehnten Jahrhunderts nimmt der eigentliche religiöse Stoff nur eine sehr geringe Stellung ein, sobald man seine Grenzen durch ein tieferes religiöses Gefühl bestimmt sehen will. Der noch immer große Bedarf der Kirche an Skulpturen wurde durch Allegorien bestritten, die unchristlich genug empfunden waren, oder durch Heiligengestalten, bei denen die Grausamkeit des Martyriums oder die Extase sinnlich-übersinnlicher Hingabe den Grundton boten. Gerade in dieser „kirchlichen“ Plastik lebt der Geist der Barockkunst am längsten. Für Gestalten von

Abb. 19. Hebe. Marmorstatue in der Nationalgalerie in Berlin.

der Art der Magdalena hatte sie ihr Idealbild in der Santa Theresa, dem Meisterwerk Berninis in Santa Maria della Vittoria in Rom, hinterlassen. Diese Heilige ist eine Blutsschwester der vor Apollo fliehenden Daphne. Das Antlitz hat holdselige Züge und das faltenreiche, lang herabwallende Gewand, das nur den einen Fuß und die feine Hand sichtbar läßt, muß einen jener weichen, zarten Frauenleiber bergen, wie sie Correggio darstellt. Nicht mehr kraftstrotzend wie zu Zeiten Tizians, aber doch noch ganz zur irdischen Liebe geschaffen sind die weiblichen Heiligen des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts. Es sei nur an Battonis berühmtes Gemälde der büßenden Magdelena in Dresden erinnert.

Canovas „Magdalena" gehört einem anderen Geschlecht an. Jugend und Schönheit hat auch er ihr gelassen. Das Bild der zum Skelett abgemagerten Anachoretin, welches die Renaissance zuweilen bevorzugte, wäre seiner Zeit unkünstlerisch erschienen, deren Klassizisten immer von neuem betonen, daß auch Niobe und Laokoon in der Vollkraft des Daseins geschildert seien. Dennoch steht Canova der Auffassung nach hier der



Abb. 20. Skizze zum Emo-Monument. Im Museo Civico in Bassano.

Renaissance näher als dem achtzehnten Jahrhundert. Denn diese nur am Leib bedeckte Jungfrauengestalt ist wahrlich doch keusch und rein empfunden. Ihre Haltung zeigt die ganz in ihren Schmerz versunkene Büßerin, die nicht ahnt, daß fremde Augen auf ihr ruhen; sie sieht nur das Rohrkreuz in ihren Händen, und ihre Thränen sind echt. Vielleicht hat es Canova mit der Darstellung des Schmerzes bei keinem anderen Werk so ernst genommen wie hier. Ja, er wagte dabei, selbst den künstlerischen Wohllaut zu gefährden. Die Haltung dieser Gestalt machte dem Bildner in der That keine geringen Schwierigkeiten. Aber es ist ein neues Zeugnis für seinen Künstlerblick, daß er sie so gut zu lösen wußte. Allerdings bietet diese kauernde Figur nicht von allen Seiten gute Linien, und nicht grundlos tadelt man an ihr, daß ihr Knie zu massig und ihre rechte Schulter zu weit vorgeschoben sei. Im übrigen ist die Figur als „Akt“ gut beobachtet, besonders in der Wiedergabe der „gelösten“ Glieder, die ohne jede selbständige Muskelspannung nur dem Gesetze der Schwere folgen: eine feine Andeutung des Seelenzustandes, den dieses thränenschwere Haupt, aus dessen geöffnetem Mund eine Klage zu dringen scheint, so sinnfällig ausspricht. Kein Zweifel, daß Canova den Vergleich mit der Niobe am liebsten hörte, denn sichtlich wollte er auch dieser christlichen Märtyrerin den hoheitsvollen Reiz der antiken Heroenwelt wahren, den seinem Werk ein Sonett in der That zuspricht:

„Pallida, smunta, e con le luci meste,
Ove fonto di lagrime si crea,
Pur bella è si, che non donna, ma dea
Sembra, dal ciel discesa in mortal veste.“

Und dennoch läßt diese „Magdalena“ uns heute verhältnismäßig kalt, und wir vermögen in ihr gerade am wenigsten eine Verkörperung christlicher Glaubensinnigkeit zu erblicken. Eher gleicht sie einer antiken Sklavin, etwa einer trojanischen Gefangenen, die niedergeschmettert, schmerzvoll, aber ergeben ihr Geschick erwartet. Ist der innere



Abb. 21. Skizze zu „Hercules und Lichas“. Im Museo Civico in Bassano.

Gegensatz zwischen dem Ideal antiker Schönheit und dem des Christentums überhaupt nicht zu überwinden? War schließlich die Plastik der italienischen Frührenaissance, welche nur die Märtyrerin zeigen wollte, nicht doch dem wahren Geist der christlichen Legende näher? — —

„Nicht erdgeboren: einer Göttin gleicht sie,
Die zu den Sterblichen herabgestiegen —

so ward die Magdalena besungen. Weit eher gelten diese Verse freilich für das zweite Hauptwerk des gleichen Jahres: für die „Hebe“ (Abb. 18 u. 19). Sie ist Canovas populärste Schöpfung, und das erscheint als ein wohlverdientes Glück, denn man dürfte sie wohl seine Muse nennen. In ihrer Erscheinung verkörpert sie das, was jederzeit als der persönlichste Zauber in der Kunst Canovas gelten wird: die Anmut. —

Eine Jungfrau schwebt herab — sie „schwebt“, nicht nur, weil ihr Pfad aus Wolken gebildet ist, sondern weil ihre Füße ihn kaum berühren und ihre ganze Haltung die Bewegung des Schwebens so sinnfällig

3*



Abb. 22. Hercules und Lichas. Marmorgruppe im Palast Torlonia in Rom.

ausdrückt, wie es in einem Marmorgebilde überhaupt möglich ist. Und dies zu erreichen, war hier bei der nur abwärts gerichteten Bewegung weit schwerer, als etwa bei dem emporstrebenden Merkur des Giovanni da Bologna. Dennoch glückte es so vollständig, daß dadurch die Gesamtwirkung bestimmt wird: das Spontane, das Graziöse, das Sonnige in dieser Erscheinung, die dem Blick sich nähert „schlank und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen". Die Malerei weist Hunderte solcher Gestalten auf — in der Freiskulptur sind sie selten, denn wer in ihr die „Schwere zurücklassen" will, muß „den Stoff vollständig beherrschen". Canova selbst hat dies bei Freifiguren in gleichem Grade nur noch bei seinen „Grazien" und „Tänzerinnen" erreicht, dort aber absichtlicher und daher minder natürlich. — Bei der Hebe trägt das rückwärts flatternde Gewand zu diesem Eindruck freien Entgegenschwebens wesentlich bei. Zugleich steigert es den künstlerischen Reiz, denn im Widerstand des Windes preßt es sich den Formen in eng gestrichelten Falten dicht an und läßt ihre Schönheit unter der Hülle hervortreten. Andererseits erhält auch der nackte Oberkörper durch dieses Gewand künstlerisch die erwünschteste Folie. Wie eine Blüte aus dem Kelch steigt der Leib aus dem gegürteten Bausch empor. Man hat diese „Tracht" vom kostümgeschichtlichen Standpunkt aus verurteilt und spottend gesagt, eine solche Gewandung wäre den Griechen „unanständig" erschienen. Allein schon von der auf archäologische Dinge dieser Art ziemlich aufmerksamen zeitgenössischen Kritik war betont worden, wie gut sie dem flinken Schenkenamt entspreche. Mit Recht wurde ferner neuerdings darauf hingewiesen, daß Canova zu dieser „Hebe" durch einen Kupferstich des 1556 erschienenen Werkes von Vincenzo Cartari über die antiken Götter („Imagini dei Dei degli Antichi") angeregt worden sei. Dort trägt die Hebe ein ähnliches Gewand. Solcher wissenschaftlicher Rechtfertigung bedarf es aber hier überhaupt nicht: der rein künstlerische Grund genügt. Ebenso wie Canova hat Guido Reni in seinem Deckengemälde im Palazzo Rospigliosi zu Rom für die vorderste der Horen am Sonnenwagen Apollos genau die gleiche „Tracht" gewählt. — Auch für die Haltung der Arme war nicht nur das Schenkenamt maßgebend, sondern die kompositionelle Schönheit. Die Linke mit der Schale bleibt dem Körper nah, und der Oberarm ist sogar dicht an den Leib geschlossen, die Rechte aber hält das Schenkgefäß hoch empor, den Arm dabei leicht und graziös dem Haupte zubeugend. So bilden die Arme eine in ihren Gegensätzen sehr lebhaft bewegte und dennoch wohlgefällige Linie, die in ihrer Betonung der Breitenachse die Schlankheit der unteren Partie vortrefflich auflöst. Die feine Naturbeobachtung, die sich besonders an der durch den erhobenen Arm aus der Ruhelage der Muskeln gebrachten Schulter- und Brustpartie zeigt, ist stets bewundert worden. Auch das Antlitz hat man zu Canovas Zeiten in Versen und in Prosa gefeiert und dabei die mannigfachsten Seelenstimmungen in dasselbe hineingelegt. Thatsächlich trägt es nur die regelmäßigen Züge jenes Idealtypus, welcher am Ende des achtzehnten Jahrhunderts bei allen jugendlichen weiblichen Köpfen der Klassizisten herrscht, und seine „Stimmung" erhält es lediglich durch ein leichtes Lächeln und im Reflex der Handlung, beziehungsweise der durch sie bedingten Haltung. In diesem Sinne aber strahlt freilich auch aus ihm jene heitere Schönheit ewiger Jugend, als deren Botin diese Gestalt daherschwebt. Und so hat sie Melchior Missirini besungen:

O rugiadosa
Di Alcide sposa,
Ritorna, Ebe gradita:
Te sol desiro,
D' amor sospiro
Primo fior della vita!

Co' tuoi soavi
Nettarei favi
A me pur folci il petto,
E parte almeno
Mi piovi il seno
Dell' eterno diletto!

Vom Frühling bethaut,
Alciden-Braut,
Kehr, liebliche Hebe, zurück!
Nach dir nur flehe ich,
Nach dir vergehe ich,
Meiner Jugend blühendes Glück.

Mit deinen süßen
Olympischen Grüßen
Labe die sehnende Brust,
Laß mich noch trinken
Vor dem Versinken
Den Nektartropfen der Lust!



Abb. 23. Krengas. Marmorstatue im Vatikanischen Museum in Rom.



Abb. 24. Damoxenos. Marmorstatue im Vatikanischen Museum in Rom.

Und der Typus, den Canova zur Verkörperung eines solchen Wesens erkoren hat, ist für seine Phantasie äußerst bezeichnend. Kein üppiges, begehrenswertes Weib ist es. Zart, fast noch kindlich sind ihre Formen, dieser weiche Oberkörper, aus dem die Brüste nur in leisester Erhöhung hervortreten, und diese mageren Arme. So ist auch das auffallend kleine Antlitz mit dem feinen Näschen und dem lächelnden Mund mehr das eines Kindes. Der Oberkörper, die Hände und besonders die Füße sind meisterhaft gearbeitet, aber die gelockten Haare mit dem koketten „griechischen" Schopfe, das Gewand und die Wolken zeigen noch eine harte, konventionelle Stilistik. Nicht im gleichmäßigen Weiß war das erste Exemplar dieser Hebe gehalten. Canova ist unter den Klassizisten einer der ersten, der es wagte, seinen Skulpturen eine leise Färbung zu geben. Er tönte den Körper leicht gelblich und vergoldete Stirnband und Gürtel, wie denn auch das Schenkgefäß und die Schale aus Gold gearbeitet sind. Gelegentliche Vergoldungen hatte auch die Barockskulptur angebracht und in ausgiebiger Verwertung von Polituren eine abwechslungsreiche Belebung des Marmors versucht. Auch an seiner Magdalena hatte Canova den Totenkopf spiegelblank poliert. Bei der Hebe aber ging er offenbar schon auf eine gewisse Polychromie aus, wobei ihm sicherlich die Goldelfenbein-Plastik der Alten vorschwebte. Die Anregung zu diesem recht glücklichen Versuche dankte er dem feinsinnigen Kunstfreund Quatremère de Quincy, der die Goldelfenbein-Technik der Alten zum Gegenstand seiner 1814 in seinem Buch über den Zeus von Olympia zusammengefaßten Studien machte. —

Canova bewährt sich in den bisher erörterten Werken im ganzen als ein sicherer Charakteristiker, von dem man eine gute Erzählungsgabe erwarten sollte. Dies wird auch durch seine Reliefdarstellungen bestätigt, die ihn besonders zwischen 1790 und 1797 viel beschäftigten. Dennoch erscheint für diese der harte Tadel, der ihnen von Fernow 1803 zu Teil wurde, nicht völlig unberechtigt. — Der Stoff dieser meist nur in Gipsmodellen ausgeführten Reliefs ist fast stets der Antike entlehnt. Sehr häufig bieten ihn Iliade und Odyssee: die Übergabe der Briseïs an die Herolde Agamemnons, der Tod des Priamos, die opfernden Trojanerinnen, ferner „Odysseus bei den Phäaken" und die Rückkehr Telemachs. Eine andere Reihe ist dem Leben und Ende des Sokrates gewidmet: wie Sokrates den Alkibiades in der Schlacht bei Potidea rettet, wie er sich gegen die Anklagen verteidigt, von den Seinen Abschied nimmt, den Giftbecher leert und stirbt. Andere wieder schildern mythologische Scenen, die Erziehung des Bacchusknaben und den Tod des Adonis, den Tanz der Venus mit den Grazien vor Mars und den Wahnsinn des Hercules. Auch äußerlich folgen viele von diesen Reliefs klassischen Vorbildern, meiden jede durch reichere Reliefperspektive bewirkte malerische Behandlung und beschränken sich auf aneinander gereihte Vordergrundsfiguren vor indifferentem Fond. Dem echten Geist antiker Kunst aber bleibt Canova in diesen Reliefs doch nur selten nahe. Sie sind nicht plastisch gedacht, und ihre Figuren füllen die Fläche oft nur schlecht. Dazu kommen hier besonders viele Verzeichnungen und Geschmacklosigkeiten. Die Gebärdensprache seiner Figuren, der Ausdruck ihrer Empfindungen, vor allem ihr Klagen und Jammern, geht hier durchweg bis zur äußersten Grenze drastischer Mimik und überschreitet sie oft bis zum künstlerisch durchaus Unerlaubten. Manche Gestalten zeigen in ihrer Gebärdensprache den Einfluß von Raffaels Teppichkartons, freilich in sehr übertriebener Fassung. Selbst wo er am maßvollsten ist — etwa in dem Briseïs-Relief und beim Abschied des Sokrates — wirkt Canova hier zu theatralisch. Achill, an sich allerdings eine vortreffliche Gestalt, scheint zornige Verse zu deklamieren. Die Darstellung des wahnsinnigen Hercules, der den Bogen gegen seine eigenen Kinder spannt, ist ganz mißglückt, obgleich Canova diese Composition — wie eine Reihe von Skizzen und ein Gemälde zeigen — besonders sorgsam durcharbeitete. Andere Scenen, wie das Opfer der Trojanerinnen, sind wiederum gar zu einförmig. Selbst seine treueste Muse, die Grazie, hat Canova hier zuweilen verlassen: der Tanz der Venus und vollends der der Helena im Dianatempel vor Theseus gleicht einer Ballettscene. Da bleibt Canova noch ganz im Bann des Rokoko. Wenn man bedenkt, daß die



Abb. 25. Detail von der Marmorstatue des Damoxenos. Im Vatikanischen Museum in Rom.

wahrste Wiederbelebung der antiken Plastik gerade auf dem Gebiet der Reliefdarstellung erfolgt — einerseits durch den Engländer John Flaxman, andererseits dann durch Thorwaldsen — müssen diese verunglückten Versuche Canovas doppelt Wunder nehmen. Ihnen stehen freilich einige andere gegenüber, in denen er sich als ein Vorläufer seines großen dänischen Rivalen zeigt: so allenfalls in dem Briseïs- und dem sehr lebhaft gehaltenen Alkibiades-Relief, sowie bei dem Abschied des Sokrates, eher aber noch bei zwei bisher nicht genannten Darstellungen rein idealen Charakters, welche das Wohlthun und den Unterricht der Kinder schildern. Beide sind für eine vom Senator Rezzonico auf seinem Gut errichtete Freischule gearbeitet. Die

jugendliche Frauengestalt, die, den Säugling auf den Armen, einem Kinde Brot reicht, während ein Knabe und ein gebückt herangeschrittener Greis die Spenden des gefüllten Korbes erwarten, ist voll Liebreiz, und die ganze Komposition nähert sich in der That der antiken Auffassung, ebenso die Hauptfigur des zweiten Reliefs, auf dem eine selbst noch jugendliche Lehrmeisterin einen Knaben im Buchstabieren unterweist, drei Mädchen mit Handarbeiten beschäftigt sind, die vierte, jüngste, aber in der Mitte, wie im Gebet, kniet. Auf diesen Reliefs ruht etwas von der Grazie der Tanagrafiguren, der gleiche Reiz, den Canova seinen weiblichen Einzelgestalten so häufig zu geben weiß. An den malerischen Stil der hellenistischen Reliefbilder gemahnt dagegen der Tod des Adonis, sowie die heitere und sehr lebendig aufgefaßte „Erziehung des Bacchusknaben“, und im Widerspruch zu der Manier der oben genannten Tanzscenen enthält ein Relief von 1792 „Odysseus bei Alkinous“ eine Gruppe tanzender Jünglinge, die ganz vortrefflich gelungen ist. —

Es sei schon hier hervorgehoben, daß in allen diesen Reliefs einzelne gute Figuren sich finden, die Canova später bei seinen Freiskulpturen verwertet hat. Ein flaches Relief ist es auch, welches auf die Reihe der später für die Kirche in Possagno gearbeiteten religiösen Scenen vorbereitet: die 1800 vollendete Beweinung des vom Kreuz herabgenommenen Christus, ein Werk, das für die letzte Schöpfung des Meisters, seine Freigruppe der „Pietà“, eine willkommene Folie bieten wird. —

Auch in den Reliefs ist Canova da am glücklichsten, wo sie die formale Grazie seiner Kunst hervortreten lassen. Zwei dieser Zeit entstammende Ehrendenkmäler in der Form antiker Grabstelen zeigen dies deutlich. Das schönste ist wohl das 1794 vollendete Monument des Admirals Angelo Emo, welches im Venezianischen Arsenal aufgestellt ist (Abb. 20). Die Mitte des Hochreliefs füllt hier eine nach antikem Muster durch Schiffsschnäbel verzierte Säulen mit der Porträtbüste. Von rechts her schwebt ein Genius heran, der einen Kranz



Abb. 26. „Gabinetto di Canova.“ Im Vatikanischen Museum in Rom.



Abb. 27. Perseus. Marmorstatue im Vatikanischen Museum in Rom.

über das Bildnis hält, zur Linken aber kniet die Gestalt der Fama, im Begriff, den Namen des Gefeierten auf die Säule zu schreiben. Das ist eine ungemein liebreizende Schwester der „Hebe“! Auf dem zweiten, dem Paduaner Bischof Giustiniani gewidmeten Ehrendenkmal ist die Frauenschönheit zu mehr monumentaler Würde gesteigert. Es zeigt die auf antikem Sessel sitzende Stadtgöttin von Padua, die den Namen des Bischofs auf einer von einem Putto gehaltenen ovalen Tafel verzeichnet. Ihr von einer Mauerkrone überragtes Haupt ist von ernster Schönheit, und die ganze Komposition hat etwas Vornehmes. Nur äußert sich dies zu absichtlich. Besonders die Haltung der weit ausgestreckten Beine hat, wie bei dem den Grazien zuschauenden Mars, etwas Gespreiztes. Sehr glücklich ist an diesem



Abb. 28. Perseus. Detail.

ihre Themata verkünden, denn sie stellen der träumerischen Welt des Amors und der Psyche die Kraft des Hercules und der Athleten in ihrer höchsten, aber rein physischen Bethätigung gegenüber. Die 1795 modellierte, 1802 in Marmor ausgeführte Kolossalgruppe „Herkules und Lichas“ — das Gipsmodell befindet sich in der Akademie in Venedig, das Marmororiginal im Palazzo Torlonia in Rom — gehört inhaltlich und zeitlich zu jenem oben erwähnten Herculesrelief. Diese Gruppe zeigt eine der grausigsten Scenen, die jemals dargestellt worden sind (Abb. 21 und 22). Ein riesenhafter Unhold schleudert einen Knaben in den Tod. Am Fuß und an den Haaren hält er ihn gepackt, über seine Schulter rücklings hinübergeschwungen, so daß das Haupt zu Boden geneigt ist. Im nächsten Augenblick wird der Unglückliche in weitem Bogen über den Kopf des Riesen, wie das Geschoß einer Wurfschleuder, hinüberfliegen und am Felsen zerschmettern. Das ist an sich für eine bildliche Darstellung eine fast unerträgliche Scene! Und dieselbe wird auch durch ihre litterarisch überlieferte Bedeutung kaum gemildert. Denn daß Hercules diese That im Wahnsinn vollführt, läßt sich bildlich ebensowenig zum Ausdruck bringen, wie, daß dieser Wahnsinn durch das mit einem unheilvollen Zaubermittel getränkte Gewand hervorgerufen wird. Sophokles, dessen „Trachinierinnen“ der Gegenstand entnommen ist, läßt die That nur erzählen und erregt unser tragisches Mitleid, denn Deianira hat ihrem Gatten das mit dem vergifteten

Marmordenkmal — es befindet sich im Paduaner Spital — übrigens noch das winzige Relief der Gründung Paduas nach Virgils Äneis, welches den Fußschemel der Göttin ziert (Skizze in Possagno).

Unter den Reliefs sind diejenigen, die nur Scenen eines ruhig-heiteren Daseins schildern wollen, die besten: die pathetisch gesteigerte Handlung dagegen wirkt meist theatralisch. Dennoch hat Canova gerade am Ende dieser neunziger Jahre besonders nach dem Ruhm eines Dramatikers gegeizt und sich sogar erkühnt, ihn durch Einzelstatuen, beziehungsweise durch Zweifigurengruppen, zu erringen. Daß die jugendliche und vor allem die weibliche Schönheit nicht sein einziges Ideal sei, konnten jene Reliefs bereits beweisen, allein er wollte es, wohl manchen zweifelnden Stimmen zum Trotz, in bedeutenderer Art lehren. So schuf er zwei Werke, die solche Absichten schon durch

Blut bestrichene Gewand gesandt, weil sie, selbst getäuscht, hierin einen Liebeszauber sieht. So erhebt sich der Stoff bei ihm zu dem tragischen Thema: „Schuld durch Liebe". Bei Canova aber, der außerdem das Gewand nur als einen kaum deutlich erkennbaren Stofffetzen darstellt, bleibt er der ganzen Gestalt das warm pulsierende Leben, das an die Riesenkraft wirklich glauben ließe. Sie hat etwas Studiertes, Akademisches, was sich auch in der verhältnismäßig zu feinen Durchbildung der Einzelformen zeigt. Im ganzen herrscht in diesem Werk der Effekt über die wahre eine kaum glaubliche Roheit. Auf solchem Wege war die „Terribilità" eines Michelangelo, die Canova hier erstreben mochte, am wenigsten zu erreichen! — Wohl aber gelang es ihm, durch diese unerwartete Leistung den Respekt vor seinem Können bei den meisten noch wesentlich zu erhöhen. Das Werk hat etwas Verblüffendes. Seine Komposition ist von äußerster Kühnheit, um so mehr, als ihr Studium an lebenden Modellen unmöglich war. Es gehört eine ungewöhnliche Kenntnis des menschlichen Körpers dazu, um denselben in der Lage des Lichas überhaupt nur halbwegs richtig wiederzugeben. Für den Hercules standen antike Vorbilder zu Gebote. Allein der Anschluß bleibt ein äußerlicher. Selbst abgesehen von den anatomischen Fehlern und Ungenauigkeiten, die schon Fernow tadelnd hervorhebt — der Leib vor allem ist geradezu unförmlich und viel zu schwer für diese Beine — mangelt



Abb. 29. Napoleon I. Marmorbüste im Palazzo Pitti in Florenz.



Abb. 30. Gipsmodell zur Statue Napoleons I. Im Canova-Museum in Possagno.

Kunst. Man spürt doch, daß sein Meister hier etwas versuchte, was im Grunde außerhalb seiner Begabung lag. Kunstgeschichtlich bedeutet diese Gruppe einen Rückschritt zu den gefährlichsten, in leere Mache ausmündenden Bahnen der Barockkunst. —

Bis zu einem gewissen Grad gilt dies auch von dem zweiten, dieser Herculesgruppe innerlich verwandten und zeitlich nahen Werk. Dasselbe schildert den durch Pausanias überlieferten Zweikampf des Kreugas und Damoxenos bei den nemäischen Spielen, bei dem ein letzter Streich die Entscheidung bringen sollte. Kreugas hatte den Gegner mit einem kunstgerechten Faustschlag auf den Kopf vergeblich niederzustrecken versucht. Da fordert dieser, er solle den linken Arm emporheben, und stößt ihm seine rechte

Hand mit starren Fingern tief in die Bauchhöhle. Kreugas stirbt, empfängt aber trotzdem ein Siegesdenkmal, und Damoxenos wird ob seiner Roheit verbannt. Wie in seinem Jugendwerk „Orpheus und Eurydice" hat Canova die Gruppe in zwei Einzelstatuen zerlegt, die aufeinander Bezug nehmen. Schon dies stört das Verständnis: man glaubt jeden der beiden im Angriff zu sehen, während es in Wahrheit nur bei dem zum tödlichen Stoß ausholenden Damoxenos der Fall ist. Kreugas (Abb. 23) bleibt passiv, indem er — schon ohne Schlagriemen — die Linke nur der Weisung des Gegners gemäß über den Kopf schwingt, aber man deutet diese Bewegung unwillkürlich ebenfalls als ein Ausholen zum Schlage. Die Thonskizzen zum Kreugas, die in Possagno erhalten blieben, sind hierin deutlicher. Davon unabhängig aber bleibt der Wert jeder Einzelstatue als Aktfigur eines Gladiators, und als solche offenbart jede ein tüchtiges Können. Nicht umsonst hat Canova die Rossebändiger von Monte Cavallo, von jeher seine Lieblingsstatuen, so eifrig studiert. Vor allem zeigt dies der Kreugas, dessen Rückenpartie vortrefflich modelliert ist, weniger der Damoxenos, dessen geschwollene Körperformen an die des Herkules erinnern (Abb. 24). Aus den Köpfen soll die höchste Spannung sprechen, der grimme Ernst dieses Augenblicks, in dem es um Leben und Tod geht. Das hat der Künstler drastisch erreicht, und dabei doch den Damoxenos deutlich als den roheren charakterisiert (Abb. 25). Daß ein solches „Lastträger"-Gesicht gemeiner Herkunft für die Berufskämpfer selbst in der griechischen Kunst zugelassen war, wissen wir, seit wir

Abb. 31. Bronzestatue Napoleons I.
Im Hofe des Brerapalastes in Mailand.

bekannten bronzene Athletenkopf aus Olympia besitzen. Allein dort herrscht die Wahrheit eines Naturabgusses, während Canova auch hier wieder mehr auf den drastischen Effekt hin, mehr im Anschluß an spätrömische Antiken, gearbeitet hat.

Daß Canova aus der selbstauferlegten Probe, männliche Kraft im Stadium äußerster Entfaltung darzustellen, immerhin mit Ehren hervorgegangen ist, kann nicht geleugnet werden, nur sind diese Leistungen kunstgeschichtlich von geringerem Wert als die seiner Begabung unmittelbarer entsprechende Reihe der übrigen, bisher geschilderten statuarischen Werke. An Schöpfungen von der Gattung des Hercules und der beiden Kämpfer wird der Mangel einer persönlichen Auffassung stärker empfunden als bei der Wiedergabe der ohnehin allgemeiner geltenden Jugendschönheit. Wie sehr aber gerade dieser persönliche Künstlergeist hier unter einem klassizistischen Schematismus verflüchtigt ist, erkennt man am ehesten, wenn man den Hercules etwa mit Pierre Puget's „Milo von Croton“ oder die beiden Athleten mit Berninis „David“ vergleicht. — Übrigens hat Canova selbst gelegentlich wohl unbewußt bekannt, daß er diese Werke seinem Naturell und seiner Kunstanschauung nur mühsam abgerungen habe. Gesprächsweise äußerte er einmal, „die allzu ausgesprochenen Bewegungen liebe er nicht, denn sie schienen ihm nicht nur der reinen, ruhigen, maßvollen Schönheit zu widersprechen, sondern auch leichter wiederzugeben, und das damit bei dem großen Haufen erreichte Lob sei ziemlich billig erworben!“

In der That sind diese beiden Schöpfungen im Lebenswerk des Künstlers vereinzelt geblieben, und schon die nächste hier zu nennende bedeutende Arbeit zeigt ihn auf seinen früheren Bahnen. Es ist dies die überlebensgroße Statue des Perseus im Vatikan.

Dieses Werk hat für Italien eine nationale Bedeutung. Es entstand, als Rom tief gedemütigt war. Mit einer Auflehnung gegen den Druck der päpstlichen Regierung hatte das Unheil 1797 begonnen, um in den ersten Monaten des folgenden Jahres, scheinbar zum Schutz der neuen römischen Republik, die Gewaltherrschaft Berthiers und Massenas zu bringen. Zu den empfindlichsten Thaten dieses französischen Regiments gehörte die Entführung antiker Meisterwerke aus den Vatikanischen und Kapitolinischen Sammlungen nach Paris. Als auch der greise Papst Pius VI. selbst Rom als Gefangener Frankreichs verlassen mußte, war das „päpstliche“ Rom bald verödet. Canova ging zunächst nach Venedig, um dort die Aufstellung seines Emo-Denkmals zu überwachen, dann nach Possagno. Vielleicht hat er dort bereits den Perseus angefangen. Zunächst aber wurde alle künstlerische Arbeit durch eine größere Reise nach Deutschland unterbrochen, zu welcher ihn der Senator Rezzonico aufforderte. Gemeinsam gingen sie nach Wien, dann über München und Dresden nach Berlin. Überall durfte Canova die Früchte seines schon internationalen Ruhmes genießen, am wichtigsten aber wurde sein Wiener Aufenthalt, denn obschon er das Anerbieten, dorthin überzusiedeln, ablehnte, gab derselbe Veranlassung zu seinem größten außerhalb Italiens befindlichen Monumentalwerk: das Grabdenkmal der Erzherzogin Maria Christine von Österreich wurde ihm damals von deren Gemahl, dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen, aufgetragen. Vollenden sollte er dasselbe freilich erst Jahrzehnte später. — Als Rom in der Person des Venezianers Pius' VII. dank der „zweiten Koalition“ einen neuen Papst erhielt, eilte auch Canova dorthin zurück. Er fand seine Werkstatt unversehrt, aber die vatikanischen Sammlungen waren ihrer besten Schätze beraubt. Die Piedestale der Laokoongruppe, des „Torso“ und des Apollo von Belvedere standen leer. Sein glühender Patriotismus mußte dies doppelt schmerzlich empfinden, und unter dem Eindruck dieses Verlustes vollendete er seinen „Perseus“, den der Papst sofort ankaufen und auf dem Postament des Apollo von Belvedere aufstellen ließ. Denn wie letzterer das Siegesbewußtsein verkörpert, so erschien auch Canovas jugendlicher Held mit dem gezückten Schwert und dem die Feinde versteinernden Medusenhaupt damals als der siegreiche Rächer, als der Genius Roms. In der That sollte er seinen stolzen Platz erst verlassen, als 1815 der Apollo nach Rom zurückkehrte. Auch daran aber hatte Canova große Verdienste, denn seiner klugen Vermittelung vor allem war



Abb. 32. Pauline Borghese. Marmorstatue in der Villa Borghese in Rom.

es zu danken, daß Rom die meisten seiner nach Paris entführten antiken Meisterwerke wieder erhielt. So war es ein selbstverständlicher Dank an den Künstler, daß nun im Belvedere dem „Gabinetto dell' Apollo" gegenüber ein „Gabinetto di Canova" entstand, welches zwischen den Statuen des „Kreugas" und „Damoxenos" die des „Perseus" aufnahm (Abb. 26). Noch heute spinnen sich für jeden Besucher des Vatikans zwischen beiden Stätten, und besonders zwischen dem Perseus und dem Apollo selbst unabweisbare Fäden. Denn dieser „Perseus" wirkt auf den ersten Blick fast wie eine Replik des antiken Meisterwerkes (Abb. 27). Typus und Stellung sind innig verwandt, und zunächst scheint nicht viel mehr als die Bewaffnung verändert. Allein das ist doch ein Irrtum. Der Perseus hat allerdings den Apollo zur Voraussetzung, aber er



Abb. 33. Kopf der Statue der Pauline Borghese.

trägt dennoch das Gepräge einer persönlichen Schöpfung. Von allem anderen abgesehen vergleiche man nur die Köpfe! (Abb. 28.) Die hoheitsvolle, echt männliche Schönheit des Apollo ist einem weichen, fast weichlichen Idealtypus gewichen, der besser zu einem Paris oder zu einem Amor, als zum streitbaren Medusentöter passen will. Selbst die Haltung ist anders nuanciert. Es ist nicht das flüchtige, halb schwebende Vorübereilen, das beim Apollo so spontan wirkt und seine Handlung als den mühelosen Ausdruck seiner Göttermacht erscheinen läßt; vielmehr wird die Kraft des Gorgoneions betont, dessen schmerzliche Züge übrigens — besonders in dem Bronzeoriginal in Bassano — von großer Schönheit sind. Wie einen Schild hält Perseus das Medusenhaupt vor sich, als ein Zauberer, der seinen Talisman walten läßt. Dazu stimmt auch sein Gesichtsausdruck, aber es fehlt ihm das innere Leben, der Stempel überlegener Geisteskraft, der aus den strahlenden Augen und vor allem aus den in göttlichem Unmut so stolz bewegten Lippen des Apollo spricht. Der theatralische Zug, der sich in dem antiken Werk nur erst leise geltend macht, ist bei der Schöpfung Canovas stärker fühlbar. So lassen die Abweichungen von dem antiken Muster dessen königliche Schönheit füglich nur in um so helleres Licht treten. Wieder aber erfüllt Canova dabei durch sein persönliches Werk eine Forderung seiner Zeit. So, wie es hier verkörpert ist, stand das Idealbild der Antike vor den Blicken des endenden achtzehnten Jahrhunderts. Dieser Perseus ist noch aus demselben Stoff, wie der Apollo auf dem „Parnaß“ von Raffael Mengs. Es fehlt ihm das Männliche, der Heldenstolz. Das ist in einem anderen, nicht minder gepriesenen Hauptwerk dieser Epoche, welches sich nicht weniger eng als Canovas „Perseus“ an den Apoll von Belvedere anschließt, ungleich großartiger getroffen: im „Jason“ Thorwaldsens, und es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß das Werk des Dänen das Piedestal des Apollo künstlerisch mit demselben, wenn nicht mit größerem Recht hätte einnehmen dürfen. Übrigens ist der Vorwurf, Canova habe voll Selbstüberschätzung diese Stätte persönlich beansprucht, durchaus unrichtig: wir wissen aus einem Brief des Kardinals Consalvi vom 28. Januar 1816, daß er dagegen sogar Einspruch erhob. Sein Wettkampf mit dem antiken Meister des Apollo bleibt füglich frei von jeder Überhebung.



Abb. 31. Statue der Mutter Napoleons, Lätitia Bonaparte. Gipsmodell im Canova-Museum zu Possagno.

Eine solche lag seinem Wesen über-



Abb. 35. Statue der Fürstin Leopoldine Esterhazy. Wien.

haupt fern. Die Huldigungen, die ihm damals schon in fast überreichem Maße zu teil wurden, hat er selbst nicht gesucht, und die Ehrungen in Form von hohen Ämtern und Würden, die ihm in Rom zufielen, nahm er nur zögernd entgegen. Als ihn der Papst 1805 zum „Inspettore generale delle belle arti" für Rom und den Kirchenstaat ernannte, lehnte er dieses höchste, durch Raffael geweihte Amt, welches ihn an die Spitze der gesamten römischen Kunstpflege und aller Künstler berief, in bescheidenster Weise zunächst ab und übernahm es erst, nachdem der Papst die Berufung wiederholte. In der That war für diesen Posten niemand geeigneter als Canova, der mit seinem feinen Kunstsinn ein nicht geringes organisatorisches Talent, besonders aber einen glühenden Patriotismus verband.

Den letzteren sollte er vor allem Napoleon gegenüber bewähren. Daß dieser den weltberühmten Italiener für sich zu gewinnen suchte, ist erklärlich genug: Canovas Meißel schien vorzüglich geeignet, einen Herrscher zu heroisieren. Hatte er doch erst kurz zuvor den König beider Sicilien, Ferdinand IV., in einer Kolossalstatue verherrlicht, welche — sie befindet sich im Museo Borbonico in Neapel — freilich allzu seltsam an die Pallas von Velletri erinnert. Das Bild des gewaltigen Korsen war eine ganz andere Aufgabe! Die Berufung an den Hof des ersten Konsuls, der damals schon die Hand nach der Kaiserkrone ausstreckte, verbürgte eine glänzende Laufbahn. Dennoch folgte



Abb. 36. Büstenreihe im Canova-Museum zu Possagno.



Abb. 37. Pius VII. Marmorbüste im Kapitolinischen Museum in Rom.

Canova auch ihr nur zögernd, erst nachdem auch der Papst selbst, wohl nicht ohne politische Rücksichten, ihre Annahme geraten hatte. Im Oktober 1802 verließ er Rom, von seinem treuen Halbbruder, dem Abbate Giambattista Sartori, begleitet. Sein Aufenthalt in Paris, wo er von neuem mit seinem geistesverwandten römischen Freund Quatremère de Quincy in anregendsten Verkehr trat, und von den Künstlern gefeiert wurde — Gérard porträtierte ihn — mußte ihn mit Genugthuung erfüllen. Dem Ruhm seines Namens gesellte sich in der französischen Hauptstadt damals der zweier erst vor kurzem in Murats Villa zu Villiers aufgestellten Werke, Wiederholungen seiner beiden köstlichen „Amor- und Psyche“-Gruppen. Auch Napoleon selbst empfing den Künstler mit Auszeichnung und minderte dieses Wohlwollen auch nicht, als Canova während der kurzen Porträtsitzungen in Saint-Cloud wiederholt mit Wärme um die Rückgabe der aus Italien entführten Kunstwerke bat. Damals entstand vorerst nur das Thonmodell zu einer Kolossalbüste. Im Museum von Possagno befindet sich eine Gipsbüste mit nackter Brust und eine in der Uniform des ersten Konsuls. Die Monumentalstatue aber, für welche diese Büste berechnet war, gedachte Canova wohl von Anfang an nach Art der „Achilleischen“ Statuen Roms nackt darzustellen, wie die Claudiusstatue aus Herculaneum. Schon die Büste zeigt einen Idealkopf (Abb. 29). Canova selbst klagte darüber, daß er sein Modell nicht ruhig habe studieren können. Napoleon gewährte ihm nur knappe Sitzungen, denn dieselben waren ihm, wie er sich zu Bourienne äußerte, höchst „langweilig“. Aber es ist doch wohl nicht nur hierauf zurückzuführen, daß Canovas Arbeit so wenig befriedigt. Alle, die Napoleon nahe standen, sind darüber einig, daß von seinen zahlreichen Porträts kein einziges in jeder Hinsicht der Wirklichkeit entsprach. Das lag nicht an den Künstlern, sondern an der einzigartigen Natur ihres Modells, dessen physiognomischer Ausdruck vor allem durch die blitzartige Wandlungsfähigkeit des Blickes, „bei jedem Gedanken wechselte“. Nur so ist es erklärlich, daß die Hunderte von Bildnissen — erst kürzlich sind sie in Dayots vortrefflicher Monographie gesammelt — so gänzlich verschieden wirken. Ähnlich steht es übrigens auch um die Porträts Friedrichs des Großen. Allein auch innerhalb der hierdurch selbst dem Genie gezogenen Schranken erscheint Canovas Napoleon als Bildnis wenig bedeutend, sobald man ihm die bekannten Porträts eines David, eines Isabey, eines Ingres, eines Gérard gegenüberstellt. David, der von Bonapartes Kopf, „an dem alles klar, groß und schön, wie an der Antike sei“, auch als Künstler begeistert war, und der Bildhauer David d'Angers haben die individuelle Eigenart des Korsen denn doch weit sicherer erfaßt als Canova, dessen Napoleon in der That nur „ein beliebiger Cäsar“ ist. Houdons Porträt im Museum zu Dijon ist in dieser Hinsicht freilich noch weniger geglückt, und Thorwaldsens vom Adler getragene Büste vollends entspricht in ihrer melancholischen Weichheit nicht einmal in dem Grade wenigstens einem Idealbild, wie das Werk Canovas, obgleich auch bei dem letzteren, selbst abgesehen von dem Mangel an Ähnlichkeit, der finster sinnende Ausdruck, die dämonisch wirkende Kraft des Mannes zur Maske eines Schauspielers abschwächt. Es scheint fast, als müßte man, um ein leidlich ähnliches Bildnis Napoleons zu schaffen, Franzose sein! — Die bei seinem zweiten Aufenthalt in Paris 1810 von Canova ausgeführte Porträtskizze des Kaisers soll sich dem Original mehr genähert haben, aber auch daraus wurde dann nur der idealisierte Cäsarenkopf, der eine nackte Heroenstatue krönt. Die letztere ist in Rom ausgeführt worden und gelangte erst 1811 nach Paris; es dürfte sich jedoch empfehlen, sie schon an dieser Stelle zu besprechen und ferner auch zwei andere durch Gegenstand und Auffassung mit ihr verbundene Porträtstatuen anzuschließen: die sitzende Figur der Mutter Napoleons, Maria Lätitia Bonaparte, und die als „Venus Victrix“ wiedergegebene Statue seiner Schwester, der Pauline Borghese, beide 1805 vollendet.

Am nächsten gehören die Statuen des Kaisers und der Borghese zusammen: beides „Bildnisse“, die mit den porträtierten Persönlichkeiten nicht viel mehr als eine allgemeine Ähnlichkeit der Gesichtszüge gemein haben, im übrigen aber das aus der

Antike abgeleitete Idealbild unverhüllter männlicher und weiblicher Schönheit vor Augen führen sollen. Napoleon (Abb. 30 u. 31) ist als ein Gott der Herrschaft und des Sieges dargestellt — mit der Linken umfaßt er das Scepter, auf seiner Rechten schwebt, wie beim olympischen Zeus, die Victoria — die Prinzessin aber (Abb. 32 u. 33) ist eine auf dem Ruhebett gelagerte Venus, die nach siegreichem Wettstreit den Schönheitspreis, den Apfel des Paris, hält. Der Kaiser ist völlig nackt, wobei seine untersetzte, keinem Bildhauer willkommene Gestalt einem kraftvollen, mustergültig proportionierten Bau weichen mußte; und auch der entblößte Oberkörper der Borghese ist von so vollkommenem Ebenmaß der Formen, daß schon hieraus ein Zweifel an der individuellen Wahrheit entsteht. — Die künstlerische Rechtfertigung für solche Auffassung der Porträtbildnerei hat Canova selbst gegeben, als ihn der Kaiser bei seinem zweiten Pariser Aufenthalt 1811 darum befragte: „Die Künste hätten ihre eigene Sprache, und die der Skulptur sei die Nacktheit; das lehre auch die Kunst der Alten.“ Vielleicht hätte ein Hinweis auf die heroisierende Bedeutung der Nacktheit bei Napoleon mehr gefruchtet. Sich als antik-römischer von der Victoria geleiteter Triumphator zu sehen, war er längst gewöhnt. Canovas Statue hat vor allen ähnlichen Versuchen wenigstens die imposante Wirkung voraus. Die sieghafte Herrschernatur ist in ihr gut getroffen: diese nackte Riesengestalt könnte selbst den Alten als Gottheit gelten. Dennoch fand die Statue bei ihrem Besteller wenig Beifall. Als sie 1811 in Paris eintraf, ließ sie Napoleon sogleich in den Louvre bringen, ohne sie auch nur auszustellen. 1815 kam sie dann in den Besitz Wellingtons, und David d'Angers fand sie später in London in ganz verwahrlostem Zustand. Auch die 1810 unter Canovas Aufsicht ausgeführte Bronzenachbildung dankt ihre Popularität lediglich ihrem Standort im Hof der Brera in Mailand.

Die Statue der Venus-Borghese ist viel bewundert und noch mehr glossiert worden. Eine Anekdote erzählt, die Prinzessin habe auf die Frage, ob ihr solche



Abb. 38. Palamedes.
Marmorstatue in der Villa Carlotta.

Modellsitzungen nicht peinlich gewesen wären, geantwortet: „Warum denn? Das

Atelier war ja stets gut geheizt." Aber diesen lüstern-pikanten Zug hat man in das Werk hineingetragen. Selbst heute, wo ein solches Prinzessinnenporträt unmöglich wäre, wirkt es nicht unkeusch. Dies wenigstens teilt es mit seinem hehrsten Vorbild, mit Tizians Gemälde der „Venus von Urbino", dessen blühende Lebenswahrheit es freilich nur zu sehr vermissen läßt. Um die Auffassung zu verstehen, muß man sich der Frauentracht jener Zeit erinnern, der hoch gegürteten Tuniken, welche Hals und Busen fast frei ließen und sich den Formen des Leibes so eng anschmiegten, daß ein damaliger Modebericht meldet: „Unsere Damen sind alle in die Griechheit getaucht, wie Achilles in den Styx." Eine der geistvollsten und schönsten Frauen dieser Zeit, Madame Récamier, ist von David und von Gérard in diesem verführischsten „Statuenkostüme", mit nackten Schultern und Armen und mit nackten Füßen, verewigt worden. Das 1800 vollendete Werk Davids dürfte Canova in Paris gesehen haben, denn seine Statue der Borghese hat damit manche Verwandtschaft. Freilich ist die Haltung der gelagerten Schönen, die bei David so reizend natürlich und



Abb. 39. Theseus im Kampfe mit dem Minotaurus. Marmorgruppe im k. k. Hofmuseum in Wien.

momentan wirkt, bei Canova auch hier zu bewußt. Möglichst schöne Linien soll sie bieten, und das ist in der That auch erreicht. Die Schönheit der Konturen zeigt sich besonders, wenn man die Vorderseite schräg von rechts her betrachtet. Auch der Oberkörper, der sich in die Kissen schmiegt, ist in dieser vor allem an Brust und Rücken und an den feinen Händen und Füßen. Hier spürt man doch, wieviel sicherer der Meister seit seiner Psyche den Meißel zu führen gelernt hat. Das Haupt mit der klassischen, in der Empirezeit übrigens durchaus modischen Haarfrisur, — schon zuvor hatte es Canova



Abb. 40. Grabdenkmal der Gräfin d'Haro de Santa Cruz. Marmororiginal im Museum in Possagno.

Hinsicht ein Meisterwerk. Ähnliche Probleme hat sich Canova später noch häufig gestellt; so schon bei der auf einem Löwenfell ruhenden Najade, welche ihr Haupt zu einem am Fußende ihres Lagers die Leier spielenden Amor zurückwendet (1815) (Abb. 66), keines dieser späteren Werke aber gleicht an Linienschönheit der Statue der Borghese. Auch die Formenbehandlung ist vortrefflich, als Büste modelliert — ist geistvoll belebt und weniger stark idealisiert, wie das Napoleons.

Ein ähnlicher Weg war bei der dritten Porträtstatue dieser Gruppe ausgeschlossen: als Göttin oder Heroine ließ sich die „Madame Mère", Lätitia Bonaparte, nicht darstellen. Allein auch hier bot das klassische Altertum ein Vorbild, das um so

willkommener war, als seine Wahl eine Huldigung enthielt. Die als Bildnis der Agrippina geltende Statue im Kapitolinischen Museum ist zweifellos eines der besten Frauenporträts des Altertums. An Vornehmheit der Haltung ist dieses Sitzbild unübertrefflich, und Canova folgte nur seinem so oft erprobten Princip, wenn er für die Statue der Lätitia dieses Werk zum Muster nahm (Abb. 34). Seine Arbeit ist dadurch jedenfalls weit anziehender geworden, als das gemalte Bildnis von Gérard in Versailles, welches sie ebenfalls sitzend darstellt. Den Vorwurf des Plagiats, vor dem ihn diesmal angesichts der ersten flüchtigen Skizze sogar Quatremère de Quincy gewarnt hatte, kann auch hier nur ein ganz flüchtiger Beschauer erheben, denn das antike Grundmotiv ist wesentlich variiert. Außerdem ist der kluge sprechende Kopf ein selbständiges Meisterwerk, ja er zählt sogar zu Canovas besten Porträts. Die Originalskizze aus Wachs befindet sich im Palazzo Querini in Venedig, das Marmororiginal wurde



Abb. 41. Aus dem Canova-Museum in Possagno.
Oben ein Teil des Grabreliefs der Gräfin d'Haro de Santa Cruz; darunter ein Löwe vom Grabdenkmal Clemens' XIII. und die Statue der „Dirce".

nachmals von Herzog von Devonshire in London erworben. — Freier verfuhr Canova bei der 1806 modellierten Porträtstatue der Fürstin Leopoldine Esterhazy-Liechtenstein (Wien). Auch sie trägt das antike Kostüm, aber die Auffassung bleibt leicht genrehaft: die zarte Gestalt, die sich auf einem Felsensitz niedergelassen hat, hält Tafel und Stift, und ihr Blick scheint über die Landschaft zu schweifen, die sie zu skizzieren beginnt. Wiederum fesselt hier der Kopf durch seine liebenswürdige Lebendigkeit (Abb. 35). — In die Jahre 1805 bis 1820 fallen ferner eine Reihe selbständiger Büsten (Abb. 36), während Canova dieser Aufgabe der Plastik sich bisher merkwürdig selten zugewandt hatte. Daß er für dieselbe gleichwohl eine große Begabung besaß, konnten bereits die beiden Papstporträts lehren. Aus dem Jahre 1805 stammt die etwas trocken behandelte Büste Franz' I. von Oesterreich und das meisterhafte Porträt Papst Pius' VII. (Abb. 37), dessen Feinheit auch die Büste des Kardinals Fesch (1807) entspricht. Hier ist der Frost klassicistischer Stilisierung ganz fern geblieben.



Abb. 42. Venus. Marmorstatue im Palazzo Pitti in Florenz.

Trotz der neuen Aufgaben trug jedoch auch das alte Lieblingsgebiet Canovas gerade in diesen Jahren besonders reiche Früchte. Die Fülle der damals entstandenen Werke zeigt die erstaunliche Leichtigkeit seines Schaffens. Freilich war dasselbe nicht immer glücklich, wie die Statue des „Palamedes“ in der Villa Carlotta (1804), eine steife, überschlanke Aktfigur, bezeugt (Abb. 38). Auch die große Gruppe: Theseus im Kampf mit dem Minotaurus (jetzt im Stiegenhaus des k. k. Hofmuseums in Wien; Abb. 39) geht über eine akademische Korrektheit nicht wesentlich hinaus und wird trotz ihrer durchdachten Komposition an drastischer Wucht von der Her-

culesgruppe übertroffen. Innerhalb dieser Schranken aber ist sie allerdings ein Meisterwerk. Der Torso des Theseus zeigt, bis zu welchem Grade sich Canova die Formenbehandlung der Antike zu eigen gemacht. Auch die technische Vollendung ist bewundernswert. 1806 modellierte Canova ferner für die Gräfin d'Haro de Santa Cruz eines seiner rührendsten Grabreliefs (Abb. 40 u. 41), eines der wenigen Marmororiginale des Museums zu Possagno. Am Fußende der Bahre ist die Mutter der Verstorbenen wehklagend auf einen Sessel niedergesunken, zwei Enkel schmiegen sich an sie, weinend beugt sich der Gatte zum Lager herab, und zu Häupten der jungen Mutter steht ein älterer Knabe. Ohne jede Allegorie hat Canova hier ein ergreifendes Stück Menschendasein geschildert und sich dabei mehr als sonst dem Geist der griechischen Sepulkralkunst genähert. Dieses Relief führte ihm seinen besten Freund zu. Bei den Besuchen des Grafen Leopold Cicognara, der kurz zuvor seine Gattin verloren hatte, hielt Canova die Thür des Raumes, in dem sich dieses Relief befand, stets verschlossen. Als Cicognara endlich einmal dort Eingang begehrte, ward er von dem Werk und der Feinfühligkeit des Meisters tief erschüttert. Beide Männer umarmten sich und schlossen einen Freundschaftsbund, den sie bis ans Ende gehalten haben. —

Abb. 43. Venus. Rückansicht von Abb. 42. Marmorstatue im Palazzo Pitti in Florenz.

In diesen Jahren schuf oder vollendete Canova ferner auch eine neue Reihe seiner jugendlichen Idealfiguren und seine größten Monumentalwerke.

Am gefeiertsten in Italien wurde seine Venus-



Abb. 44. Kopf der Venus (Abb. 42—43). Marmorstatue im Palazzo Pitti in Florenz.

statue für Florenz, die sogenannte „Venere Italica“ (Abb. 42—45; das Modell von 1805 ist mehrmals wiederholt worden). Auch sie dankt ihren Ruhm in erster Linie freilich ihrer nationalen Bedeutung, die der des „Perseus“ in Rom entspricht. Die Perle der Florentiner Antiken, die Mediceische Venus, war nach Paris entführt worden. Canova sollte zum Ersatz zunächst eine Kopie liefern, allein es wurde eine selbständige Variation. Soll man derselben in der Reihe der antiken Venustypen eine Stelle anweisen, so muß es sicherlich noch weit unter derjenigen der Venus von Medici sein. Und schon deren früherer Glorienschein hat ja an Glanz verloren! Der schamhaften Aphrodite des Praxiteles gegenüber, wie sie uns in der Münchener und der Kapitolinischen Marmorstatue entgegentritt, er=



Abb. 45. Venus. Originalmodell von 1818 im Canova-Museum in Possagno.

scheint die Mediceische Venus fast kokett. Die Florentiner Venus Canovas vollends ist eine ganz irdische Schöne, die dem Bade entsteigend das Handtuch an den Leib preßt, und sich dabei nach einem, vielleicht nicht einmal ganz unwillkommenen Späher umblickt. Ihre Pose ist die eines koketten Modells. Feiner ist jedenfalls die bei der Wiederholung der Statue 1818 durchgeführte Variante, welche die Abbildung 45 wiedergibt. Bei allen Exemplaren dieser Venus aber ist die Behandlung der Körperformen von großer Vollendung und einer selbst von Canova nur selten erreichten Weichheit. Das zeigt sich besonders bei einem Vergleich mit der Psyche und der Hebe. Unter diesem Gesichtspunkt steht ihr vielleicht die köstliche auch in ihrer Haltung ungemein glückliche Parisstatue am nächsten, welche, 1807 modelliert, in mehreren Marmorexemplaren erhalten ist, von denen sich eines der schönsten in München befindet (Abb. 46). Weit näher, als in jener Venus, ist Canova hier dem wahren Geist Praxitelischer Kunst gekommen, denn harmonischer als hier hat er formale Grazie und träumerische Stimmung kaum jemals verbunden. Der Kopf mit seinem siegesgewissen Lächeln ist von größter Anmut, und seine weiche Schönheit ist hier völlig berechtigt. Diese Statue bezeichnet den Gipfel jener Kunstweise, die mit dem Genius des Ganganellidenkmales anhebt.

Allein die jugendliche Anmut, in deren Dienst sich die Kunst Canovas am liebsten und mit glücklichstem Erfolge

stellt, wollte sich auf jene träumerische Ruhe nicht beschränken. Schon gelegentlich der Herculesgruppe mußte betont werden, daß er zuweilen gerade die momentane Bewegung selbst bis zu ihrer äußersten Grenze zu verfolgen bestrebt war. Auch innerhalb seiner weiblichen Idealgestalten hatte er dies schon früher bethätigt, am klarsten in seiner „Hebe“. Und in dieser Epoche vollends schuf er eine Reihe von Frauengestalten, aus denen Heines Grundsatz spricht: „Die Grazie besteht in der Bewegung.“ Es sind seine „Tänzerinnen“, die sein Kunstideal nicht weniger kennzeichnen, als seine Psychen und Liebesgöttinnen.

Das Thema spielt schon bei den oben geschilderten Reliefs eine Rolle: Venus und die Grazien tanzen dort vor Mars, Helena und ihre Gespielen im Dianatempel vor Theseus. Aber diese Werke sind wenig glücklich. Die Göttin, die Grazien und die Griechinnen vor dem Tempelbild — sie alle erscheinen wie Balletteusen, die ihre wohlstudierten Pas vorführen. Auch in den drei einst so berühmten Freistatuen der „Tänzerinnen“ hat sich Canova von diesem bühnenmäßigen Zug nicht ganz befreien können, am wenigsten bei der die Rechte zum Kinn erhebenden Schönen (Abb. 47). Diese Bewegung hat, zumal bei der Neigung des Kopfes etwas von raffinierter Koketterie, und die Figur gleicht in der That einem schmachtenden Kammerkätzchen. Auch ihre Genossin mit den in die Hüften gestemmten Armen (Abb. 48) ist nicht frei von Manier. Weitaus am besten wirkt die dritte, die Cymbelschlägerin



Abb. 46. Paris. Marmorstatue in der Pinakothek in München.

(Abb. 49). Der musikalische Rhythmus geht durch die ganze Gestalt, ein Wohllaut tönt auch aus ihren Bewegungen. Diese Tänzerin darf sogar mit der Hebe wohl wetteifern. — Die 1808 modellierte Muse des Tanzes selbst, Terpsichore, ist dagegen in völlig statuarischer Ruhe wiedergegeben (Abb. 50). Sie lehnt sich leicht an einen Pfeiler, die auf demselben aufgestellte Leier mit der Linken umfassend, den feinen Kopf scharf zur Seite gewandt, als beobachte sie die fröhlichen Huldgestalten ihres Reiches. Ein gewisses repräsentatives Element ist auch hier wie bei der Venus Borghese vorhanden, aber es äußert sich nicht so steif, denn die Umrisse zeigen bei gleicher Schönheit einen lebendigeren Fluß. Der zarte Kopf trägt einen frohen Ausdruck. Bei allen diesen Frauenfiguren läßt die antike nach Art der koischen Stoffe sich eng anschmiegende Gewandung die Formen klar hervortreten. Sie können in dieser Hinsicht unkeuscher erscheinen, als die mit entblößtem Oberkörper dargestellte Prinzessin, allein auch bei ihnen ließ sich Canova sichtlich nur von künstlerischen Gesichtspunkten leiten. Denn in diesen Tänzerinnen scheint ein bestimmtes Frauenideal verkörpert. Mehr anmuts- als hoheitsvoll, eher kokett als sinnlich, bleibt es echt hellenischer Auffassung mindestens ebenso fern, wie der Renaissance, und steht noch immer ganz im Bann des achtzehnten Jahrhunderts.



Abb. 47. Tänzerin.
Originalmodell im Canova-Museum in Possagno.

Diesen Zeitgeist spürt man freilich noch weit stärker vor den beiden Hauptschöpfungen monumentaler Gattung, welche die große Reihe der in dieser Epoche entstandenen Werke glänzend krönen: vor den Grabdenkmälern der Erzherzogin Christine und Alfieris. Da knüpften schon die Aufgaben selbst an die bedeutendsten Jugendwerke, an die beiden Papstgräber, an, und auch die Art, in der Canova sie nun auf der Höhe seines gereiften Schaffens löste, offenbart noch einen engen Zusammenhang mit seinen früheren Zielen. — Bereits jene Papstgräber hatten etwas von „lebenden Bildern". Die statuarischen Figuren waren dort mit dem Unterbau und dem Sarkophag in völlig anderer Weise verbunden als etwa bei den Haupttypen der Wandgräber der Renaissance. Die Architektur als solche hatte die Herrschaft über den tektonischen Zusammenhang des Ganzen eingebüßt. Die letzte Konsequenz dieser Gruppierungsweise bietet das Christinendenkmal (Abb. 51 u. 52), für welches sowohl die Skizzensammlung im Museum zu Bassano, wie die Gipsotheca in Possagno mehrere Studien besitzt. Das architektonische Gebilde schafft hier für das Figürliche nicht — wie in der Renaissance — den Rahmen, sondern den Schauplatz. Trotzdem ist es hier zu einer herrschenden Raumausdehnung gelangt: eine mächtige Pyramide, das Grabmonument selbst. Nach Art eines Hochreliefs hebt sie sich von der Wand-

fläche ab, die Eingangspforte zu dem fingierten Grabgewölbe ist ein in diesem Hochrelief ausgespartes Loch, und die Hauptgestalten sind abgesehen von einer darüber an der Pyramide selbst in hoch erhobener Arbeit angebrachten figürlichen Verzierung statuarisch aufgefaßte Vollfiguren, die auf den Stufen der Pyramide lagern oder zu der Pforte emporsteigen. — Ein feinsinniger Künstler der Gegenwart, dessen Phantasie echt plastisch ist, Adolf Hildebrand, hat die ästhetische Versündigung dieser Kompositionsweise in ihrem ganzen Umfang aufgedeckt und scharf gerügt. Er sagt: „Die Architektur wirkt hier als Monument für sich und die Figuren als davor gesetzt und als Raumeindruck nicht dazu gehörig. Es gehören die Figuren mehr zu dem Publikum als zu dem Grabmal; sie sind hinaufgestiegen. Das einzige Band zwischen Architektur und Figuren ist die Handlung des Hineinschreitens. Dieser reale Vorgang ist also nicht als ein Geschehenes gestaltet, sondern er wird direkt vorgeführt, — die Figuren sind versteinerte Menschen." Deshalb sei Canova hier ein Vorkämpfer jenes plastischen „Realismus", der sich dann „bei modernen Monumenten völlig eingebürgert hat" — nach Hildebrand „eine unkünstlerische Roheit, die in die Gattung der Wachsfiguren und Panoramas gehörte". — Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß dieses Princip in die Monumentalplastik nicht erst durch Canova, sondern durch Bernini eingeführt worden ist: Canova ist darin nur ein Erbe der Barockkunst. Selbst die Beziehung zur Reliefpyramide findet sich z. B. bereits bei Pigalle. Die „Roheit" wird ferner hier dadurch etwas gemildert, daß das Denkmal nicht unter freiem Himmel steht, sondern im Kircheninneren. Der ästhetische Mißgriff aber bleibt trotzdem bestehen, und ihn empfand wohl sogar Canovas begeisterter Lobredner Quatremère de Quincy, der das rein Malerische dieser Anordnung allerdings halb lobend hervorhebt. Allein trotzdem bleibt diesem Werk in seinen Einzelheiten noch des Schönen genug, um es als eine Hauptschöpfung des Künstlers rühmen zu dürfen.



Abb. 48. Tänzerin.
Originalmodell im Canova-Museum in Possagno.

Das Denkmal wurde 1805 in der Augustinerkirche in Wien für die Erzherzogin Maria Christina aufgestellt, sein Entwurf geht jedoch in weit frühere Zeit zurück und war ursprünglich für einen ganz anderen Zweck, für ein Ehrenmonument Tizians in Santa Maria dei Frari zu Venedig, bestimmt. Die trauernd der Grabpyramide sich nahenden Gestalten verkörperten in dieser ersten Skizze freilich die Künste selbst, aber die damalige Auffassung solcher Allegorien machte es nicht schwer, ihre Bedeutung zu verändern. Das Tizianmonument war durch die Schicksale



Abb. 49. Tänzerin.
Originalmodell im Canova-Museum in Possagno.

Luigi und Pietro Zandomeneghi errichtete Tiziandenkmal dem Typus des venetianischen Wandgrabes der Renaissance folgt.

Noch ausschließlicher als an den beiden Papstgräbern herrscht an dem Christinenmonument der Ausdruck ehrfürchtiger Trauer. Das Porträt der Beigesetzten ist nur als kleines Medaillon gegeben, welches von einer schwebenden Idealfigur, der „Seligkeit", emporgehalten wird, während von der anderen Seite ein Kinderengel mit einer Palme heranfliegt: das Ganze eine flache Reliefgruppe, die an der Pyramide selbst bildartig über der Grabthür angebracht ist. Erst was sich vor dieser Pforte befindet, wirkt als der eigentliche Bildschmuck des Monuments, und dieser ist nur auf wehmütige Totenklage gestimmt. Zur Rechten hat sich, wie am Rezzonicodenkmal, ein geflügelter Genius niedergelassen, an einen auf der obersten Stufe ruhenden Löwen gelehnt (Abb. 54); von links her aber schreiten sechs Gestalten die mit einem Teppich belegten Stufen zur Grabespforte empor, voran eine hoheitsvolle Jungfrau zwischen zwei noch halb kindlichen Mädchen, die „Tugend", welche die bekränzte Aschenurne trägt (Abb. 53), dann eine zweite, zartere, von einem Mädchen begleitete Jungfrau als Führerin eines blinden Greises: die „Wohlthätigkeit" (Abb. 55). Die „Tugend" neigt ihr bekränztes Haupt weinend zur Urne herab, die sie an ihre Brust preßt, ihre Begleiterinnen tragen mit den Fackeln die Enden der Guirlande; auch die beiden Gestalten der zweiten Gruppe bringen eine Blumenkette als Grabspende herbei, und auf den Stufen liegt ein Kranz. — Alle diese Figuren sind uns schon an früheren Werken des Künstlers ähnlich begegnet. Wie der Genius neben dem Löwen auf das Rezzonicomonument zurückgeht, so erinnern die Frauenstatuen an die trauernden Angehörigen auf dem Relief: „Abschied des Sokrates" und an die

Venedigs vorerst ein schöner Traum geworden, und als der kunstsinnige Herzog Albert von Sachsen-Teschen, der Schöpfer der nach ihm benannten herrlichen Handzeichnungensammlung in Wien, das Grabdenkmal für seine 1798 verstorbene Gattin Canova übertrug, zögerte dieser nicht, dafür den für den venetianischen Malerfürsten bestimmten Gedanken zu verwerten. Zum zweitenmal sollte derselbe dann bei seinem eigenen Grabmonument in der Frarikirche Verwendung finden, während das dort demselben gegenüber erst 1838—1852 von

opfernden Trojanerinnen, und selbst der Bettler ist in dem Paduaner Relief der „Caritas“ bereits vorgebildet. Überall aber erscheint die frühere Gestaltung doch nur als eine Vorstufe, und überall liegt der Fortschritt innerhalb der gleichen Richtung. Formal ist ein weicherer Linienfluß, inhaltlich ein innigerer Ausdruck des Gefühls erstrebt und erreicht. Man vergleiche nur den Genius des Rezzonico- mit dem des Christinenmonuments, die über den Ganganellisarkophag geneigte „Mäßigkeit“ mit der „Tugend“! Dazu kommt jedoch auch noch ein neuer oder zuvor wenigstens nur selten hervortretender Zug, der den Gestalten des Christinendenkmals eine besondere Weihe giebt: die Feierlichkeit. An der Spitze einer Prozession scheinen diese Frauengestalten einherzuschreiten, ernst und gemessen in jeder Bewegung, und dabei bleiben sie doch voll Anmut. Hier ist Canova dem Geiste der Antike näher gekommen als sonst. Die Hauptfigur der „Tugend“ vor allem könnte selbst wohl für eine „Iphigenie“ gelten. Wie vollständig Canova dabei die bildliche Ausdrucksfähigkeit beherrschte, zeigt am besten die vorderste Jungfrau des Zuges. Sie schreitet schon unter dem Thorpfosten hindurch, ist nur im Rücken sichtbar: dennoch glaubt man ihre Klagen zu vernehmen. Der Genius neben dem Löwen vollends ist die Verkörperung sehnsüchtiger Trauer. Der elegische Charakter des Ganzen hat im Zeitalter der Empfindsamkeit noch anders gewirkt als heute, wo man hier einen hoffnungsvollen Hinweis auf die Unvergänglichkeit irdischen Wirkens vermißt und auch aus rein künstlerischen Gründen als Gegengewicht für all diese weiblich-zarte, sentimentale Anmut den Ausdruck männlicher Kraft nur ungern entbehrt. Wiederum muß man hier jenes prächtigen Denkmals von Pigalle in der Straßburger Thomaskirche gedenken, welches diesem Neuklassicismus Canovas die ganze Energie der Barockkunst machtvoll gegenüberstellt. Allein die Schranken in der Kunst Canovas umfassen bei dem Christinenmonument denn doch auch den Geist der Aufgabe, denn nicht einem Kriegshelden ist es gewidmet, sondern einer Frau: „Uxori optimae“, der besten Gattin, und nicht zum wenigsten dadurch gewinnt sein Wollen und Können gerade hier eine so glückliche Harmonie. Die von Quatremère als Erweiterung der plastischen Kunst bezeichnete, von Hildebrand aber als ihre Schädigung gerügte Komposition lebt in immer neuen Varianten selbst in der Gegenwart fort. Sie wird sich nicht mehr ausrotten lassen und kann unter den rechten Händen in der That auch noch heute ihre Fehler vergessen machen: das beweist das herrliche Grabmonument, welches von Bartholomé in öffentlichem Auftrag



Abb. 50. Terpsichore.
Originalmodell im Canova-Museum in Possagno.



Abb. 51. Grabmal der Erzherzogin Maria Christina in der Augustinerkirche in Wien.

auf dem Père-Lachaise in Paris errichtet wird. —

Die Aufstellung des Christinendenkmals hatte Canova in Wien 1805 persönlich geleitet. Bei seiner Rückkehr empfing er in Florenz neben dem Auftrag zur Venus noch einen zweiten, dem sein letztes großes Monumentalwerk zu danken ist: die Prinzessin Albani wünschte von seiner Hand ein Denkmal Vittorio Alfieris. Die erste flüchtig entworfene Skizze hierfür zeigt nur ein architektonisch umrahmtes Reliefbild in der Art des Emomonuments. An die Bildsäule des Dichters lehnt sich, von einem weinenden Putto begleitet, die trauernde Gestalt Italiens, während ihr der ihr gegenüberstehende Genius der tragischen Poesie Mut zuspricht. Dieses Modell bot kaum mehr als zahlreiche Sepulkralskulpturen, welche Canova ge-



Abb. 52. Grabmal der Erzherzogin Maria Christina in der Augustinerkirche in Wien.

rade in dieser Epoche teils in privatem Auftrag, teils aber auch freiwillig aus Dankbarkeit für seine Freunde schuf. Genannt seien nur die Grabdenkmäler für seinen ersten Gönner, den Senator Giovanni Falier (Abb. 56; auf dem Landsitz der Pradazzi bei Possagno), für Giovanni Volpato (Abb. 57; Vorhalle von Santi Apostoli in Rom), für Friedrich von Oranien (Abb. 58; Eremitanikirche in Padua) und für den spanischen Gesandten de Souza Koltein (in der spanischen Nationalkirche zu Rom).

Zu diesen 1808 modellierten Werken können ferner die beiden tief empfundenen Grabreliefs des Conte Jacopo Mellerio und seiner Gattin (1812, Villa Mellerio bei Mailand) sowie das Monument Trento (1815; San Monte di Pietà in Vicenza). Auf allen diesen Reliefs findet sich die gleiche, mannigfach benannte, antik gewandete, allegorische Frauengestalt, die vor der Bildsäule des Verstorbenen weinend sitzt, ihr Haupt in die Hand stützt oder an den Rand des Pfeilers lehnt, den Namen auf die Säule schreibt, oder — eine Wiederholung der „Tugend“ des Christinenmonuments — die Aschenurne umarmt. —

Diese Denkmäler sind gerade in ihrer Schlichtheit zuweilen von solcher Anmut, daß sie in der That an hellenische Grabreliefs erinnern. Das gilt beispielsweise wohl von dem Volpatomonument (Abb. 57). Allein für den großen Tragödiendichter im Florentiner Pantheon Santa Croce hätte dieser Typus nicht genügt. Canova er-

kannte dies noch rechtzeitig selbst und entwarf 1807 ein zweites Modell (Abb. 59). Auch bei ihm hat er freilich nur seinen in jenen Grabreliefs so häufig variierten Grundgedanken in eine Freiskulptur größten Maßstabes übertragen. Ein erst nach seinem Tode aufgefundenes Wachsmodell für ein Grabdenkmal des Prokurators von San Marco Francesco Pesaro († 1798) zeigt bereits ein Freigrab ähnlicher Komposition. — Aber erst am Alfieri-Monument wuchs Canova in den großen Stil einer solchen Aufgabe nun auch künstlerisch ganz hinein und schuf dadurch eines seiner besten Werke. — An einem mächtigen Sarkophag trauert eine Frau von übermenschlicher Größe. Ihr an die Niobe erinnerndes Haupt schmückt eine Mauerkrone: es ist die Verkörperung Italiens selbst, die hier im Schmerz an der Grabstätte eines ihrer gefeiertsten Söhne versteinert ist. Der Sarkophag ist schlicht gehalten. Seine Front zeigt nur das Medaillonbildnis Alfieris mit breiter Lorbeerguirlande; dazu



Abb. 53. Die trauernde Tugend mit den Aschenurnen.
Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christina in Wien.

an den Ecken des Daches tragische Masken, am Postament die Leier zwischen zwei Ruhmeskränzen und zu Füßen der „Italia“ — übrigens köstlich gearbeitet! — Blumen und Früchte. — Man hat bei einer Schilderung der Werke Canovas nicht stets Anlaß, einen Fortschritt seines Wollens und Könnens zu betonen, das Alfieridenkmal aber zeigt den Papstmonumenten gegenüber denn doch eine höchst beachtenswerte Läuterung des Künstlersinnes. Wohl mangelt auch hier der „Italia“ das Unbewußte; sie fühlt, daß man auf sie blickt, an diesem Grab des Tragikers trauert nur eine wohlgeschulte Tragödin. Aber sie erreicht ihre Absicht in echt künstlerischer Weise, und es erklingt in dieser Schöpfung ein ähnlicher schwermütig-tiefer Ton wie in Ugo Foscolos Gedicht: „Die Gräber“. Sie giebt



Abb. 54. Trauernder Genius. Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christina in Wien.

„Zeugenschaft des Ruhmes
Und Enkeln einen Altar“,

wie Alfieri es selbst empfand, wenn er in Santa Croce vor den Monumenten Machiavellis, Michelangelos und Galileis stand:

„Zürnend den Heimatgöttern, irrt er schweigend,
Wo einsam mehr der Arno ist, mit Sehnsucht

Den Himmel und die Fluren rings betrachtend.
Und dann, als nichts Lebend'ges mehr den Kummer
Ihm linderte, da ruhte hier der Ernste,
Blässe des Tod's im Antlitz und die Hoffnung. . ." —
(Übers. von Hilscher.)

Den größten Vorzug des Alfieri-Monuments bildet seine Schlichtheit. Dabei konnte die ruhige Würde, die Canova seinen Gestalten oft zu geben weiß, in vornehmster Art zur Geltung kommen. Aber nicht immer ist er bei seinen Entwürfen so weise verfahren. Das Museum in Possagno enthält ein damals viel erörtertes Modell zu einem Ehrendenkmal für Nelson, das in seiner Häufung von allegorischem Beiwerk bei schwerfälligem Aufbau trotz des geplanten großen Maßstabes kleinlich bleibt. Weitaus das Beste daran sind die Sarkophagreliefs.

Der Entwurf des Alfieridenkmals wurde 1807 beendet. In demselben Jahre arbeitete der Meister an einem Pferdemodell, welches für die geplante bronzene Reiterstatue Napoleons verwertet werden sollte. Den Auftrag hierzu hatte er von Murat erhalten, ferner auch den zu einem Porträt der Kaiserin Marie Louise. Welche Gedanken durchzogen



Abb. 55. Die Wohlthätigkeit, einen blinden Greis führend.
Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christina in Wien.



Abb. 56. Grabdenkmal für Giovanni Falier
auf dem Landsitz der Pradazzi bei Possagno.

ihn, als er damals in dem verödeten Rom bald für seine italienischen Gönner, bald für den französischen Machthaber thätig war? — Seine Werke selbst geben darüber nicht Aufschluß. In diesem Sinne hat sein Klassicismus ihn zu einer gleichsam unpersönlichen Kunst geführt. Abgesehen von der Idealbüste des Paris und dem idealisierten Bildnis der Prinzessin von Canino, schuf er in dem für ihn so ungemein fruchtbaren Jahre 1808 auch noch die Statue des „Hektor" (Abb. 60), eine wenig glückliche Heroengestalt, denn ihre Haltung mit dem gesenkten Schwert erinnert gar zu sehr an einen militärischen Paradegruß. Auch das größere Gegenstück zu dieser Statue, der 1811 modellierte Ajax (Abb. 61) wirkt durch seine unwahren Formen manieriert.

An mannigfachen Aufträgen und Arbeit fehlte es Canova in Rom also wahrlich nicht. Dennoch ist es ein günstiges Zeugnis für seine patriotische Charakterfestigkeit, daß er der damals so nahe liegenden Versuchung, das unglückliche Rom zu verlassen und in den Dienst Napoleons zu treten, zum zweitenmal widerstand. Das Schreiben, welches ihn nach Paris „sei es nur für einige Zeit, sei es für immer" entbot, ließ deutlich genug durchblicken, daß Napoleon ihn persönlich an sich fesseln und ihm die glänzendste Wirksamkeit sichern wollte. Aber schon in seiner schriftlichen Antwort verhielt sich Canova ablehnend: nur um das Bildnis der Kaiserin zu modellieren, wolle er sich nach Paris begeben.

Im Oktober 1810 traf er in Fontainebleau ein und nahm bei Marescalchi Quartier. Ihn begleitete sein Halbbruder, der Abbate Giambattista Sartori, und dessen Aufzeichnungen danken wir eine genaue Kenntnis dieser vielleicht interessantesten Episode seines Lebens. Ihm hat

Canova seine Gespräche mit Napoleon selbst diktiert, und diese Aufzeichnungen sind dann von Missirini und in verkürzter Form von Quatremère de Quincy veröffentlicht worden. Ganz wörtlich wird man sie allerdings kaum nehmen dürfen, denn Canova hat diese Gespräche offenbar frei redigiert, künstlerisch abgerundet und dabei wohl hier und da etwas hinzugefügt. Im ganzen aber tragen sie den Stempel der Wahrheit und sind als Beiträge zum Charakterbild des Künstlers und in mancher Hinsicht selbst zu dem Napoleons nicht unwichtig.

Am 12. Oktober 1810 wird er dem Kaiser beim Dejeuner mit Marie Louise vom Hausmarschall Duboc zugeführt. Schon nach den ersten Dankesworten deutet er an, daß es ihm unmöglich sei, dem kaiserlichen Wunsch gemäß ganz nach Paris überzusiedeln, und schon bei dieser ersten Audienz führt er mutig die Sache seines Landes. Napoleon weist ihn darauf hin, daß Paris seiner Thätigkeit den besten Boden bieten könne. Alle Hauptwerke der antiken Skulptur seien jetzt dort vereint, nur der Hercules Farnese fehle noch, und „auch ihn werde man bald erhalten". Darauf Canova: „Wollen Eure Majestät denn Italien gar nichts lassen? Diese Antiken sind mit unzähligen anderen, die man weder von Rom noch von Neapel trennen kann, innig verbunden." Auch als der Kaiser die Absicht zeigt, in Rom Ausgrabungen zu veranstalten, wagt Canova zu betonen, daß das römische Volk auf alle Denkmäler seines Bodens ein heiliges Recht habe. Sie seien „das Erbteil der Vorfahren, die Früchte ihrer Siege", und weder der Grundbesitzer, noch der Adel, noch selbst der Fürst dürften darüber frei verfügen und sie außer Landes gehen lassen. — Das Gespräch wendet sich dann der Porträtstatue des Kaisers zu, deren Auffassung Canova in der schon oben angeführten Weise rechtfertigt.

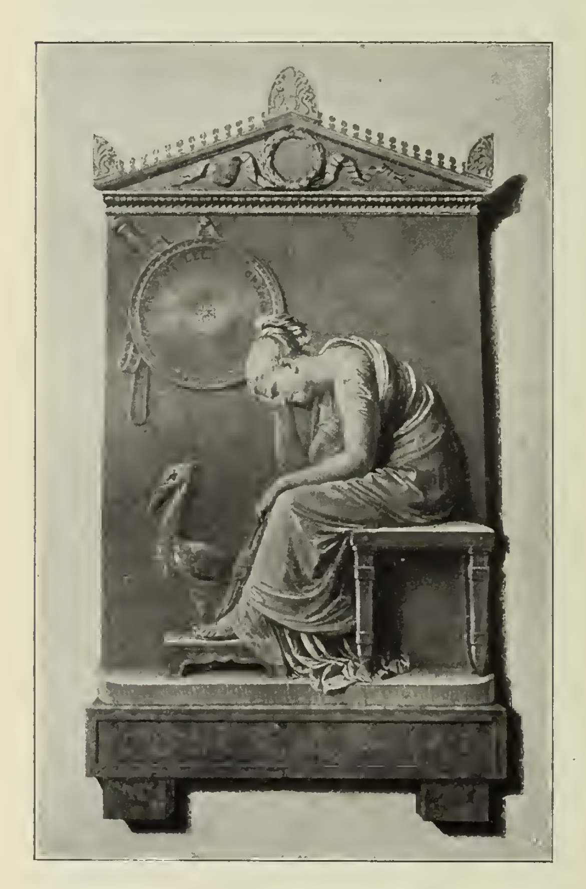
Auch die folgenden Porträtsitzungen der Kaiserin, welche am 15. Oktober begannen, gaben zu Gesprächen vorwiegend politischen Inhalts Anlaß, bei denen ebenso der patriotische Freimut Canovas, wie die ruhige Aufnahme seiner Worte seitens Napoleons zu rühmen ist. Canova sucht den Kaiser zu einem milden Vorgehen gegen Rom zu bewegen, indem er ihm dessen damalige Lage in den ergreifendsten Worten beschreibt, vor allem aber arbeitet er auf eine Versöhnung mit dem Papste hin. Höchst geschickt kommt er zu diesem Thema, nachdem zuvor die Förderung der Künste seitens des Katholicismus erörtert worden ist. Napoleon äußert sich scharf über die Anmaßungen des Klerus und der Päpste, die das römische Volk unterdrückt hätten, und ruft, die Hand am Degen: „Ci vuole la spada!" Canova aber erwidert, mit dem Degen müsse sich auch der Bischofsstab verbinden, denn schon Macchiavelli habe gesagt, man könne nicht entscheiden, ob Roms Größe mehr den Waffen des Romulus zu danken sei oder der Religion des Numa. Wenn Napoleon nicht bald Hilfe brächte, würden für Rom die Zeiten des avignonesischen Exiles der Päpste wiederkehren, „da die Aquädukte zusammenbrachen, Tiberwasser für Geld in den Straßen verkauft wurde und die Stadt einer Wüste glich". Der Kaiser scheint ergriffen, obgleich er sofort den Widerstand und die Unzuverlässigkeit der Päpste heftig tadelt. Darauf Canova: „Eure Majestät sind schon so groß, daß sie dem Papst wohl eine Stätte anweisen könnten, wo er unabhängig seines Amtes waltet!" Ja, als sich der Kaiser von neuem über die Machtüberschreitungen und die franzosenfeindliche Gesinnung des Papstes beklagt, wagt Canova, ihn an seine Sterblichkeit zu mahnen, und weist darauf hin, daß er der Geburt eines Nachkommen entgegensehe. Selbst Cäsar sei demütig die Stufen zum Jupitertempel emporgestiegen. — Das war in der That eine kühne Sprache, und Canova selbst verhehlt in seinen Aufzeichnungen nicht sein Staunen darüber, daß der Kaiser ihn so ruhig angehört.

Bei einer anderen Sitzung führt er nicht minder geschickt die Sache Venedigs und überreicht eine Bittschrift der dem Ruin nahen Bevölkerung von Passeriano. Keine Gelegenheit läßt er vorübergehen, dem Kaiser Italiens Denkmäler und Kunst ans Herz zu legen. Als er gefragt wird, wer das Monument Alfieris in Santa Croce bezahlt habe, bemerkt er sogleich, daß diese Kirche, gleich dem Dom, baufällig sei und Geldmittel zu ihrer Restaurierung bewilligt werden müßten. Der



Abb. 57. Grabmal Giovanni Volpatos in Santa Apostoli in Rom.

Kaiser möge die Florentiner Monumente schützen, denn — sein eigenes Geschlecht sei ja Florentiner Ursprungs! — Auch für die Accademia di San Luca in Rom sucht er die Unterstützung Napoleons zu gewinnen, der nur einen Sänger oder eine Sängerin weniger anzustellen brauche — der Sänger Crescentini bezog damals ein Jahresgehalt von 36 000 Francs —, um dies römische Kunstinstitut wieder in Blüte zu bringen und dem Mailänder gleich zu stellen. In der That hatte diese Anregung Erfolg.


Abb. 58. Grabdenkmal für Friedrich von Oranien in der Kirche der Eremitani in Padua.

Von besonderem Interesse sind einzelne Bemerkungen, welche sich auf die damalige französische Kunst im Verhältnis zur italienischen beziehen. Napoleon äußert, daß es in Italien um die Malerei schlecht bestellt sei. Die Maler Frankreichs verdienten den Vorzug, vor allem hinsichtlich der Zeichnung, weniger vielleicht im Kolorit. Canova erwidert vorsichtig, er sei nicht in der Lage, darüber sicher zu urteilen, allein auch Italien besitze tüchtige Maler, wie Camuccini und Landi in Rom, Benvenuti in Florenz, Appiani und Bossi in Mailand — Namen, die heute freilich schon neben dem einzigen Jacques Louis Davids ihren Klang gänzlich eingebüßt haben. —

Die glühende Vaterlandsliebe, die aus jedem Worte Canovas spricht, versagt jedoch auch noch heute ihre Wirkung nicht, und zweifellos hat sie auch auf Napoleon Eindruck gemacht; nicht minder die gesinnungstüchtige Treue, mit der er sich zu seinem Wohlthäter, dem Papste, bekannte. Aber auch die weltmännische Klugheit des Künstlers und das Ungewöhnliche in seiner fast internationalen Stellung, die ihm erlaubte, was anderen verhängnisvoll geworden wäre, treten in diesen Unterredungen in helles Licht, nicht minder endlich seine hohe Bildung und seine Vertrautheit mit der Geschichte und Kunstgeschichte seines Landes, besonders auch mit dem klassischen Altertum, dessen Autoren und Künstler ihm geläufig waren wie die seiner eigenen Zeit. Diese Gespräche füllen in seiner Biographie, soweit sie den Menschen zu schildern hat, ein besonders glänzendes Blatt. —

Am Ende desselben steht freilich eine fast ungnädige Verabschiedung. Die Büste der Kaiserin wurde Anfang November im Gipsmodell beendet und fand vollen Beifall. Canova schlug noch vor, die Kaiserin, nach Art der antik-römischen Porträts unter dem Bild der „Concordia“ darzustellen, mit Anspielung auf den Frieden mit Österreich. Napoleon war einverstanden; als aber Canova nach der Ausführung der Büste von neuem auf seine Entlassung nach Rom anspielte, wurde sie ihm ziemlich brüsk mit den Worten zu teil: „Andate come volete“!

Der Wunsch des Kaisers, den großen Italiener für seine Apotheose dauernd für sich zu gewinnen, war an dessen Vaterlandsliebe gescheitert. Durch den Gang

der europäischen Geschichte ist dies für Canova nur zum Glück geworden. Nur fünf Jahre später weilte er wiederum in Paris, um die von dem korsischen Machthaber dorthin entführten antiken Kunstdenkmäler in ihre italienische Heimat zurückzuholen. —



Abb. 59. Denkmal Alfieris in Santa Croce in Florenz.

Allein Canovas Einfluß auf die französische Plastik bleibt von diesen persönlichen Verhältnissen unabhängig. Seine Beschäftigung durch den Kaiser und sein kurzes Erscheinen in Paris konnten die ohnehin schon in Fluß befindliche neuklassicistische Strömung in der französischen Kunst, welcher Jacques Louis David die Bahn gebrochen hatte, kaum wesentlicher



Abb. 60. Hektor. Marmorstatue.

die Stadt passieren, mehrere Huldigungsgedichte. Von Rom aus wurde ihm seitens der Accademia di San Luca eine Deputation entgegengesandt, die ihn mit dem Dank für seine erfolgreiche Fürsprache zum „Principe“ der Akademie ernannte. In der That dankt ihm diese Kunstschule nicht nur die bei Napoleon erwirkte verhältnismäßig glänzende Subvention, mit der sie im Dezember 1810 von neuem ins Leben trat, sondern in der Folge auch weit tragende organisatorische Fürsorge. Nach Ablauf seiner dreijährigen Amtszeit wurde ihm das Amt des Präsidenten auf Lebenszeit übertragen. „Principe perpetuo del l'Accademia“ — das war der Titel, den man für ihn erfand, und derselbe entsprach thatsächlich der fürstlichen Machtstellung, die Canova in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens in Rom, in ganz Italien, einnahm. —

Seinem Atelier, wo manche Werke noch der Vollendung harrten, wurde er damals durch Krankheit eine Zeitlang fern gehalten. Dann galt seine nächste Thätigkeit natürlich der Statue der Kaiserin, zugleich aber arbeitete er an einer solchen der Schwester Napoleons, Elise, der Gattin Pasquale Baciocchis, der die Herrschaft Lucca zugefallen war. Ihr Porträt hatte er während seines Florentiner Aufenthaltes modelliert. Beide Statuen sind antik gedachte Idealfiguren. Die erste hat in ihrer 1817 als Geschenk der venetianischen Provinzen für die neue Kaiserin von Österreich, Karoline Auguste, die vierte Gattin Franz' I., nach Venedig gelangten Marmorausführung leider sogar die individuellen Gesichtszüge eingebüßt. In dem in Parma befindlichen Exemplar (nach dem Modell von 1811) und in der elf Jahre später in kolossalem Maßstab ausgeführten „Herme“ daselbst ist die Porträtähnlichkeit gewahrt, von vornherein aber war für beide Bildnisse, ebenso dem Kunstideal Canovas wie dem Geschmack der Besteller entsprechend, eine heroisierende Form gewählt worden: die Kaiserin sollte, mit An-

fördern, als es durch seine in Stichen längst verbreiteten, international gefeierten italienischen Arbeiten geschehen war. Und bereits in demselben Jahr, in dem Canova das kaiserliche Anerbieten, nach Paris zu ziehen, ausschlug, starb dort der von Napoleon begünstigte Bildhauer, welcher diesen Neuklassicismus in Frankreich zu seiner Blüte gebracht hatte: der Schöpfer der Napoleonstatue auf der Vendôme-Säule: Chaudet. Die Zukunft der französischen Plastik lag auf anderen Wegen. Die Kunstweise Canovas sollte durch Romantik und Naturalismus abgelöst werden. Auf Chaudet folgten Pradier, David d'Angers, Rude. —

* * *

Canova wurde bei der Heimkehr in Italien mit neuen Ehren begrüßt. In Bologna erschienen nur auf das Gerücht hin, er werde

spielung auf den Frieden von Wien, als „Concordia“, die Prinzessin als „Polyhymnia“ charakterisiert werden, beide, gleich Göttinnen, auf reichen Sesseln thronend. Quatremère de Quincy gedenkt bei der „Concordia“ nur ihrer Darstellungen auf den Rückseiten römischer Münzen; Canova dürfte jedoch eher von dem pompejanischen Wandgemälde der thronenden Ceres beeinflußt worden sein. Ähnlich wie dort, nur steifer, spricht aus dieser Gestalt (Abb. 62), die in der Rechten das Scepter, in der Linken eine Schale hält, bewußte Majestät. Die Polyhymnia (Abb. 63) dagegen hat etwas von einer in großen Maßstab übertragenen Tanagrafigur. Diesen Reiz des Naiven empfand hier auch Quatremère de Quincy, obgleich er sich bemüht, die Haltung — die Gestalt erhebt die Linke zu dem in plötzlicher Bewegung seitwärts gewandten Haupt — sehr gelehrt zu erklären. Nicht unrichtig weist er hier auf das Bild der ebenso bewegten Muse aus Herculaneum hin, denn weit eher wird man hier an eine Idealfigur als an ein Porträt gemahnt. Das entspricht auch der Art, wie die Frauenschönheit im späteren Schaffen Canovas meist aufgefaßt ist: seine Statue des „Friedens“, seine „Grazien“, sein „Glaube“, seine „Nymphen“ und „Najaden“ bleiben einer porträthaft-persönlichen Charakteristik gänzlich fern. Darum konnten die Dichterlinge in diese Gestalten auch so viel hineinlegen. Ist doch die „Polyhymnia“ 1818 in einem Sonett selbst als eine um den Verlust der Freiheit trauernde „Venezia“ angesungen worden! —

Über den Arbeiten, die Canova für Napoleon begann, schwebte ein Unstern. Das Hauptwerk, das Standbild des Kaisers, befriedigte, wie erwähnt, diesen keineswegs, und die übrigen Projekte wurden — abgesehen von dem Porträt der Kaiserin — durch den Sturz des Machthabers hinfällig. Seltsame Schicksale hatte das für die Reiterstatue Napoleons bestimmte Roß, das 1807 etwa lebensgroß, dann 1810 in kolossalem Maßstab modelliert war. Die Anregung zu dieser Reiterstatue war ursprünglich — schon 1802, während Canovas ersten Aufenthalts in Paris — von Quatremère ausgegangen. Dabei stand für diesen zunächst wohl der rein künstlerische Gesichtspunkt im Vordergrund: er wollte, daß sich die von ihm so geschätzten Kräfte seines Lieblingskünstlers auch an dieser höchsten Aufgabe der Monumentalplastik erprobten. Aber es verdient Erwähnung, daß Quatremère dabei einen doppelten Beweis auch für seine politische Klugheit gab: einerseits wies er den Freund schon damals darauf hin, daß Bonaparte dereinst diese fürstliche Verherrlichung von ihm fordern werde, andererseits aber riet er ihm doch, schon „für jede Eventualität“ — Roß und Reiter einzeln zu arbeiten und zu gießen. Die später daraufhin und nach weiterer Ermutigung seitens des Mailänder Malers Bossi ent-



Abb. 61. Ajax. Marmorstatue.

standene Skizze zeigte einen römischen Feldherrn, der, die Linke am Zügel, mit der ausgestreckten Rechten vorwärts weist, während er das Haupt zurückwendet. Ausgeführt und von Righetti in Neapel gegossen ward zunächst nur das Pferd. Dort sollte es dann als Reiter den neuen Machthaber Joachim Murat erhalten, nahm nach dessen Sturz jedoch schließlich die Porträtfigur des „legitimen" Königs von Neapel, Karls III., auf. Die von Quatremère an dem Modell Napoleons als „unmonumental" gerügte Haltung findet sich hier nicht mehr; der neue Reiter — in antiker Rüstung, mit Sandalen an den nackten Füßen — blickt nach rechts hin und



Abb. 62. Maria Luisa. Marmorstatue in der Pinakothek in Parma.

scheint mit dem ausgestreckten Kommandostab seine Truppen auf den Feind hinzuweisen. Dazu aber will der völlig ruhige Ausdruck der häßlichen Züge nicht recht passen. Das Roß ist weit lebhafter als der Reiter. Seine Formen zeigen das eingehendste Studium der Marc Aurel-Statue in Rom, und an Würde kann das ganze Werk sich mit dieser wohl messen, eine tiefer greifende persönliche Charakteristik aber sucht man in ihm vergebens. Später begann Canova auch noch das ebenfalls auf dem Platz vor S. Francesco di Paolo aufgestellte Gegenstück, die Reiterstatue Ferdinands VII., für welche er selbst jedoch nur noch das Pferd modellieren konnte. Das Museum in Bassano besitzt beide Originalmodelle. Daß Canovas Reiterstatue Napoleons nicht zur Ausführung kam, ist für die Kunst kein allzu schwerer Verlust: er hätte nur ein ähnliches Werk wie das Standbild geschaffen, denn für Aufgaben dieser Gattung fehlte seiner Phantasie der Zug zu echt plastischer, monumentaler Größe. —



Abb. 63. Polyhymnia (Elisa Bonaparte).

Bei seinen Frauenfiguren fällt dieser Mangel naturgemäß weniger schwer ins Gewicht, und mit gleichsam unwillkürlicher Kritik der seiner Begabung gezogenen Schranken wählte Canova da, wo er in höherem Grade mit seinem persönlichen Empfinden beteiligt war und seine Stoffe selbst bestimmen konnte, zur Trägerin seiner künstlerischen Gedanken fast stets die Frauengestalt. So hat er durch eine solche auch die Befreiung seines Landes gefeiert.

Nach dem für Napoleon und sein „Königreich Italien“ verhängnisvollen Ende des russischen Feldzuges scheint Canova die Statue des „Friedens“ angefangen zu haben, die er später, als Pius VII. im Mai 1814 wieder in den Vatikan eingezogen war, für den russischen Grafen Romanzoff in Marmor übertrug (Abb. 64). Die allegorische Bedeutung dieser gekrönten, geflügelten Jungfrau mit dem Scepter ist trotz des Ölzweiges und trotz der Schlange, auf welche ihr Fuß tritt, kaum erkennbar, und auch ihre regelmäßigen Züge bleiben ziemlich ausdruckslos.

Das nächste Hauptwerk (1814), welches für die Kaiserin Josephine begonnen und für ihren Sohn Eugen Beauharnais vollendet wurde, der „Reigen der Grazien“, führt wiederum in die Sphäre der Florentiner Venus zurück. Es ist Canovas figurenreichste, einheitlichste Gruppe, und ihr Reiz beruht nicht zum wenigsten auf der Komposition, die wie ein zart gestimmter Dreiklang anmutet (Abb. 65). Daß diese Gruppierung keineswegs unmittelbar durch das Thema selbst bestimmt war, zeigt hier am deutlichsten gerade das antike Vorbild, wie es durch die Replik im Dom von Siena bekannt ist. Dieselbe wirkt fast reliefartig. Die Gestalten, von denen die mitt-

lere ganz im Rücken, die beiden anderen ganz en face gesehen sind, stehen nahezu in einer Reihe nebeneinander. Canovas Gruppe baut sich dagegen auf einem Kreis auf und bietet von allen Seiten wechselvolle Formen und Linien. Dabei hat er



Abb. 64. Friede. Originalmodell im Canova-Museum in Possagno.

auch hier die dem antiken Werk völlig fremde, zärtliche Empfindungsweise seiner Zeit zum Hauptmotiv erhoben. Das bleibt wiederum nicht ohne einen süßlichen Zug, die Formenbehandlung aber ist von hoher Vollendung, und der Gesamteindruck rechtfertigt das Lob Quatremères, der hier nicht sowohl die antiken Grazien, als die Grazie selbst verkörpert sieht. Eine gleich anmutige, freilich sinnlichere Schwester dieser Grazien ist die auf einem Löwenfell gelagerte Najade, welche dem Saitenspiel des lächelnd zu ihr aufschauenden Amor lauscht (1815; für Lord Cawdor in Marmor ausgeführt; Abb. 66).

* * *

Obgleich es unmöglich ist, in der zeitlichen Folge der Werke Canovas eine stets fortschreitende innere Entwickelung zu erkennen, bleibt doch für das Verständnis seiner Arbeiten deren Zusammenhang mit äußeren Ereignissen oft wichtig genug. Sein leicht erregbarer Sinn, verbunden mit einem bei aller persönlichen Bescheidenheit glühenden Ehrgeiz, machte seine Phantasie für äußere Anregungen schnell empfänglich.

So erscheint es durchaus glaubwürdig, daß die große Veröffentlichung Quatremères de Quincy über die Kolossalstatue des Olympischen Zeus, von der er schon früh durch einen italienischen Auszug seines Freundes Cicognara Kenntnis erhielt, ihn dazu anregte, auch auf diesem Gebiet mit den Alten zu wetteifern. Mit Cicognara beriet er sich über ein riesenhaftes Standbild im Inneren der Peterskirche, zu welchem die Rückkehr Pius' VII. willkommenen Anlaß bot. Eine etwa dreißig Fuß hohe Kolossalfigur des „Glaubens“ wollte er schaffen. Das allein ausgeführte Originalmodell in SS. Martina e Luca in Rom (Abb. 67) ist in halber Größe gehalten. Mit der Statue der Religion am Denkmal Clemens' XIII. verglichen ist diese Gestalt lebhafter bewegt, ihre Rechte weist gen Himmel, und das Spielbein ist zurückgestellt. Auch der ausdrucksvolle Blick ist aufwärts gerichtet.

Von sentimentaler Rührseligkeit ist



Abb. 65. Die drei Grazien. Marmorgruppe. Rom.

das Pathos hier ganz frei, nur jene schrittartige Bewegung der Beine und der etwas unruhige, vielteilige Faltenwurf scheinen dem beabsichtigten Riesenmaßstab nicht angemessen. Der letztere hätte selbst in der Peterskirche für dieses Werk einen besonders hervorragenden Platz beansprucht, ein solcher aber stand nicht mehr zu Verfügung, und die in einem Gutachten der Akademie vorgeschlagene Aufstellung an einem Nebenaltar wäre in jeder Weise ungeeignet gewesen. Vielleicht war auch dies einer der Gründe, welche die Ausführung des Planes verhinderten. —

Die Kosten dieser Kolossalstatue wollte Canova selbst tragen. Sie sollte seine persönliche Huldigungsgabe an die unvergängliche Größe der römischen Kirche sein. Dieses Projekt scheiterte, aber in demselben Jahr, in dem er an dem Modell dieser Statue thätig war, wurde ihm Gelegenheit, nicht nur dem päpstlichen Rom, sondern der ganzen römischen Kunstwelt und allen denen, die sie verehrten, einen weit größeren Dienst zu erweisen. Einst war eine seiner Arbeiten gewürdigt worden, ein den vatikanischen Sammlungen geraubtes Kleinod, den Apoll von Belvedere, zu ersetzen — nun wurde er selbst mit der Mission betraut, den Apollo und die zahlreichen aus Rom und Italien nach Paris geschafften Kunstwerke zurückzufordern. — Es war ein schwerer, nahezu hoffnungsloser Auftrag. Die Überlassung von hundert römischen Hauptwerken der bildenden Kunst und fünfhundert Manuskripten an die französische Republik war im Vertrag von Tolentino (17. Februar 1797) von Pius VI. in bindender Form zugestanden worden. Allerdings hatte Bonaparte jenen Vertrag erzwungen, aber mit dem Recht des Siegers; allerdings war die darauf folgende Entführung der berühmtesten Kunstschätze Roms nach Frankreich, wo sie vor allem im Louvre, aber auch in den Pariser Kirchen und in den Provinzen Aufstellung fanden, ein unerhörter Akt nationaler Selbstsucht, allein die formale Ermächtigung dazu ließ sich wenigstens teilweise — die verabredete Zahl war erheblich überschritten worden — kaum bestreiten. Und die internationale Künstler- und Gelehrtenwelt hatte sich nicht ungern mit der Thatsache abgefunden, daß in Paris, wohin neben den italienischen Werken dann ja auch die Kunstschätze aus Deutschland und den Niederlanden geschafft wurden, unvergleichlich reiche, übrigens auch gut organisierte Sammlungen entstanden. Die bisher vielfach in kleine, schwer zugängliche Kabinette zerstreuten Kunstschätze der Vergangenheit waren in eine Centralstätte zusammengeflossen, das Pariser Museum galt als das „Museum von Europa", und die Napo-



Abb. 66. Najade. Originalskizze im Canova-Museum in Possagno.



Abb. 67. Der Glaube. Originalmodell in SS. Martina e Luca in Rom.

leonische Gewaltthat schien „um ihrer glücklichen Folgen willen verzeihlich“. — Als Canova nach der zweiten Einnahme von Paris durch die Verbündeten im Auftrag des Kardinals Consalvi als Abgesandter des Papstes und des römischen Senats dorthin ging, um die italienischen Kunstwerke zurückzufordern, stieß er daher zunächst überall auf schier unüberwindlichen Widerspruch. Von vornherein machte ihn der preußische Gesandte Wilhelm von Humboldt, an den er sich zunächst wandte (28. August 1815), auf die formalen und politischen Hindernisse seiner Mission aufmerksam: der Vertrag von Tolentino wäre nicht annulliert worden,



Abb. 68. Venus und Mars. Originalmodell im Canova-Museum in Possagno.

und England, Rußland und Österreich suchten, von anderen Rücksichten abgesehen, das französische Nationalgefühl zu schonen. Die Art, wie Canova das fast Unmögliche schließlich doch erreichte, ist geradezu ein politisches Meisterstück. Sobald er in dem fein gebildeten englischen Gesandtschaftssekretär William Hamilton einen Freund und Fürsprecher seiner Sache gefunden hat, geht er mit erstaunlicher Energie und mit einem unübertrefflichen Geschick schrittweise vorwärts. Durch Hamilton wird der englische Gesandte Castelreagh gewonnen, auch Humboldt erklärt sich privatim für die römische Forderung, Rußland und natürlich Ludwig XVIII. selbst bleiben völlig ablehnend, Österreich wahrt eine gefährliche Zurückhaltung. Canova macht eine Eingabe nach der anderen an die Minister der Verbündeten und an ihre Souveräne, er erbittet und erhält Audienzen bei Ludwig XVIII., bei dem Kaiser von Österreich. Immer dringender werden seine Vorstellungen, die er mit der Schärfe eines glänzenden Diplomaten und doch auch wieder — ähnlich wie früher vor Napoleon — mit der sympathischen Wärme des Patrioten und mit der weltmännischen

Bildung des Kunstfreundes zu verteidigen weiß. Endlich erreicht er wenigstens, daß der Kongreß sich ernstlich mit dieser Angelegenheit zu beschäftigen beginnt. Dabei war es ein sehr glücklicher, von Hamilton unterstützter Schachzug, daß man sie mit den ähnlichen Ansprüchen Hollands und Belgiens verband, welche ebenso wie die des Großherzogs von Toscana seitens der Mächte anerkannt wurden. Preußen hatte sein Eigentum schon zuvor zurückerhalten. Nachdem Wellington mit großer Schärfe dafür eingetreten war, daß sämtliche nicht vertragsmäßig, sondern als Kriegsbeute nach Paris entführten Kunstgegenstände ihren Ländern zurückzugeben wären, hatte Österreich dies wohl oder übel auch für die von ihm abhängigen kleineren Territo=



Abb. 69. Pius VI. Marmorstatue in der Peterskirche in Rom.

rien genehmigt. Die Forderung Canovas aber wurde durch jene principielle Entscheidung nicht erledigt, denn der Raub an den Kunstsammlungen Roms, Parmas und Modenas konnte wenigstens formell als eine vertragsmäßig gewährte Kriegsentschädigung gelten. Da kam der Nachweis eines früheren französischen Vertragsbruches der italienischen Sache zu Hilfe. Die Herzöge von Modena und Parma hatten ihre Gemälde seiner Zeit unter der Bedingung ausgeliefert, daß ihre Länder von jeder anderen Kontribution frei blieben; trotzdem waren sie von der französischen Armee geplündert worden. Billigerweise mußte Kaiser Franz nun auch der Rückgabe dieser Werke zustimmen. Gestützt hierauf, legte Canova am 29. September dem Kongreß eine dritte Note vor, in welcher er für den Vertrag von Tolentino die gleiche Deutung verlangte, wie sie der von Modena gefunden hatte. Am nächsten Tage sprach sich der Kongreß, vor allem dank der Befürwortung Englands, zu Gunsten der römischen Ansprüche aus, und als Richelieu, der Minister Ludwigs XVIII.,



Abb. 70. Washington. Originalskizze im Canova-Museum in Possagno.

sich trotzdem noch unentschieden zeigte, erging von Metternich an den Befehlshaber der österreichischen Truppen, Fürsten Schwarzenberg, und von diesem an den Gouverneur von Paris, den preußischen General Müffling, Ordre, die Auslieferung der römischen Kunstwerke an Canova nötigenfalls mit Gewalt durchzusetzen. Schon in den nächsten Tagen begann Canova, die römischen Gemälde und Skulpturen unter militärischer Bedeckung nach der österreichischen Kaserne schaffen zu lassen, wo sie zusammen mit denen Österreichs, Venedigs, Parmas und Modenas bis zur Expedierung lagerten. Für den Transport hatte England 100 000 Francs zur Verfügung gestellt. Daß der Papst dabei halb unfreiwillig, aber zuletzt auf Canovas eigenen Rat, auf die in den Pariser Kirchen, den königlichen Schlössern und in den Provinzen befindlichen Werke verzichtete und dadurch etwa 60 Werke einbüßte, war ein verhältnismäßig geringes Opfer. Die berühmtesten Schätze kehrten nach Rom zurück, im ganzen 69 antike Skulpturen und 10 Hauptgemälde; dazu 461 Manuskripte. Die Mission Canovas war gegen jede Erwartung geglückt, und nur seiner persönlichen Energie und Klugheit war dieser für Italien unberechenbare Erfolg zu danken. Es ist nicht zu viel, wenn man hierbei an die diplomatischen Leistungen des Rubens erinnert. Auch für Canova gelten die Worte, mit denen Jakob Burckhardt die Persönlichkeit des vlämischen Malerfürsten kennzeichnet: er war „ein völlig luminoser Mensch, welcher schon durch sein bloßes Erscheinen Zutrauen und Verständnis hervorrief und dessen Bildung eine ganz universelle, zur Anknüpfung mit allen bedeutenden Leuten geeignet war“. Und auch an Ehren darf er sich mit Rubens wohl messen. Seine Heimkehr aus Paris glich einem Triumphzug. Zunächst ging er Ende Oktober nach London. Sein Hauptzweck war dabei abermals ein patriotischer: er wollte zur Deckung der in Paris und aus dem Transport der italienischen Kunstwerke entstandenen Kosten eine weitere Summe erhalten. In der That empfing er 200 000 Francs. Weitere 50 000 spendete der Prinzregent zu einem von Canova zu errichtenden Grabdenkmal des Kardinals York. — Canova wurde in London natürlich mit Aufträgen überhäuft, nahm jedoch nur den des Prinzregenten an, für ihn eine schon früher entworfene Gruppe „Venus und Mars“ auszuführen. Die englischen Kunstfreunde, die, um den gefeierten Italiener persönlich kennen zu lernen, eigens von ihren entfernten Landsitzen nach London kamen, machten ihm das Scheiden kaum weniger schwer als die in der englischen Hauptstadt vereinten Kunstschätze, die Parthenonskulpturen Lord Elgins an der Spitze. Nach einem Aufenthalt von anderthalb Monaten trat er über Paris die Rückreise nach Italien an, das ihn jubelnd empfing. In Turin, in Bologna, in Florenz veranstaltete man Feste. Am 3. Januar 1816 traf er in Rom ein, und weder Raffael noch Michelangelo haben dort einen gleichen Ehrentag erlebt. Es war nur der Ausdruck der allgemeinen Stimmung, daß der römische Senat seinen Namen dem „goldenen Buch“ des Kapitols einfügte und der Papst ihn zum Marchese von Ischia ernannte. Man



Abb. 71. Büstenreihe. Im Canova-Museum in Possagno.



Abb. 72. Murat, König von Neapel.

der allzu häufig gespendete Ruhmestitel: „Phidias Italiens“ thatsächlich zukam? — Wir wissen es nicht, dürfen es jedoch bezweifeln. Aber einen Hauch jener Weihe, die uns jetzt vor den Bildwerken des Parthenon ergreift, hat auch Canova verspürt. Mit seinem römischen Freund Ennio Quirinio Visconti, der von Paris nach London gereist war, um die Elginmarbles zu sehen, teilt er die damals vielen vermeintlichen Kennern der Antike auffällige Bewunderung dieser echt griechischen Werke. Fast mit Entrüstung weist er das Ansinnen Lord Elgins zurück, sie zu ergänzen: „Das wäre ein Frevel am Heiligsten!“ Und an Quatremère de Quincy schreibt er darüber voll Begeisterung, die Gestalten seien „wahre, künstlerische Natur“, ,,una vera carne“! Mehrere Skizzen in

muß das päpstliche Schreiben und die lateinische Urkunde des Senats nachlesen, um von der damaligen Stellung Canovas den rechten Begriff zu bekommen: der gefeierte Künstler war ein Nationalheld geworden. Das war der Höhepunkt seines Lebens.

Dasselbe Jahr hätte freilich sein rein künstlerisches Selbstbewußtsein auch schwer erschüttern können, wäre es ihm und seiner Zeit gegeben gewesen, die antike Kunst so zu würdigen, wie es erst die Gegenwart vermag. In London lernte er die Parthenonskulpturen kennen. Ihm, der im Apollo von Belvedere, im Laokoon, in den Rossebändigern und in der Mediceischen Venus die schönsten Blüten der antiken Kunst gesehen und sein Lebenswerk darauf verwandt hatte, sie zu erreichen, trat nun die wahre hellenische Kunst in ihrer keuschen Größe entgegen. Empfand er, wie wenig ihm



Abb. 73. Giuseppe Bossi.



Abb. 74. Laura.

Bassano sind Studien nach den Parthenonskulpturen. —

Gern spürt man in seinen späteren Werken nach einer unmittelbaren Wirkung dieses offenbar mächtigen Eindruckes, und Quatremère will eine solche in der 1816 für den Prinzregenten als Sinnbild für „Krieg und Frieden" vollendeten Gruppe „Venus und Mars" erkennen, die das einst bei der Amor- und Psychegruppe angeschlagene Thema variiert (Abb. 68). Ein wesentlicher Unterschied gegenüber der früheren Formenbehandlung läßt sich hier jedoch kaum wahrnehmen und ist auch nicht zu erwarten. Canova war in einem Alter, in dem ein Künstler sich nicht mehr zu ändern vermag. Alle seine Werke dieser letzten Zeit bekunden die ihrer Wirkung sichere künstlerische Reife. Das gilt besonders von seinen beiden großen Porträtstatuen Pius' VI. und Washingtons, deren Modelle 1818 entstanden. Die Statue des unglücklichen Papstes (Abb. 69), der im Exil gestorben, wurde seinem Wunsche gemäß an einer der feierlichsten Stätten der Welt aufgestellt: vor dem Hochaltar in Sankt Peter in der „Confessio", zu der die bunt schimmernde doppelte Marmortreppe herabführt, vom ewigen Licht der Bronzelampen mystisch umstrahlt. Dort kniet er im Gebet wie Clemens XIII., der Blick des leicht nach links gewandten Hauptes ist hier jedoch emporgerichtet. Die Lippen scheinen sich zu bewegen, der ganze Kopf atmet Leben, die Augenpartie, die Hände, der reiche Ornat, vor allem der Faltenwurf des hinten ausgebreiteten Chormantels sind musterhaft durchgearbeitet. Man wird eigenartig ergriffen vor dem marmorweißen Bild dieses Greises, der aus der Tiefe zu Sankt Peters ragender Kuppel aufblickt. — Dieses Werk war Canova natürlicherweise ans Herz gewachsen; das Schicksal Pius' VI. hatte er



Abb. 75. Beatrice.



Abb. 76. Idealkopf.

miterlebt. Mit der Persönlichkeit des nordamerikanischen Freiheitshelden, dessen Porträtstatue die Bundesregierung der Vereinigten Staaten ihm auftrug, mußte er sich dagegen erst vertraut machen. Als Vorstudie diente ihm eine Skizze nach einem nackten Modell, die in Possagno bewahrt wird; für den Kopf stand ihm ein Naturabguß zur Verfügung. Das Kostüm ist das antik-römische; über den Panzer fällt der Mantel breit herab, und das Schwert liegt am Boden (Abb. 70). Nicht der Kämpfer, sondern der „Vater des Vaterlandes" ist wiedergegeben, wie er sitzend die herrliche Abschiedsrede an seine Nation von 1797 niederschreibt. Es ist Canovas letzte monumentale Porträtstatue. Büsten (Abb. 71) hatte er in diesen Jahren häufiger als früher modelliert, und zwar nicht nur als Vorbereitung für größere Denkmäler, sondern als selbständige Werke. Einzelne, wie die der Marie Elise Bonaparte, Murats und seiner Gattin Carolina (1812) gehören noch dem Napoleonischen Kreise an. Besonders charaktervoll ist das Bildnis des Königs von Neapel (Abb. 72) mit den nur mühsam geordneten, bis zum Nacken herabwallenden Locken. Daß Canova gelegentlich auch einen recht häßlichen Kopf trotz monumentaler Stilisierung gut zu treffen wußte, bezeugt seine Kolossalbüste des Musikers Cimarosa. Die Renaissance freilich hätte aus diesen durch Fettsucht leicht entstellten Zügen denn doch noch etwas ganz anderes gemacht. Man



Abb. 77. Idealkopf.



Abb. 78. Grabmal der Stuart in der Peterskirche in Rom.

denke etwa an die Büste des Niccolò Strozzi von Mino da Fiesole im Berliner Museum! — Canova liebte es, gerade bei seinen Marmorbüsten den natürlichen Maßstab wesentlich zu überschreiten. Das war noch eine Erbschaft der Barockkunst, und an große Formen war er schon durch die beiden Papstgräber gewöhnt. Immerhin bleibt es bemerkenswert, daß er gerade diejenigen Porträtbüsten, an denen ihm besonders gelegen war, in einem so riesenhaften Maßstab ausführte. So nicht nur die Porträts

Kaiser Franz' I., Pius' VII. und Napoleons, sein Selbstporträt, die Köpfe Cimarosas und des von ihm hochgeschätzten Mailänders Giuseppe Bossi (Abb. 73) und 1822 die Herme der Maria Luisa, sondern auch die Büsten, welche sein Porträtwerk beschließen: Bildnisse seines Halbbruders Giovanni Battista Sartori und seines treuesten Freundes Cicognara. Äußerlich ist diese Vergrößerung mancher dieser Büsten zu gute gekommen, denn in diesen Riesenköpfen wird man einen intimeren Realismus von vornherein nicht suchen, und die beim Bildnis verhängnisvolle Macht, welche der klassische Normaltypus auf Canovas ganze Auffassungsweise seiner Modelle ausübte, erscheint hier gerechtfertigt. Allein die Feinheit, welche dem Meißel Canovas zu Gebote stand, konnte dabei nicht immer ganz zur Geltung gelangen, und alle diese Köpfe haben einen mehr repräsentativen Zug.

Auch in seinen Porträtbüsten ist Canova ein besserer Frauen- als Männerbildner. Nicht nur zufällig ist die Zahl der weiblichen Porträts eine so viel größere. Schon damals empfand man wie heute, daß die Kunst Canovas ihren persönlichsten Reiz in weiblicher Anmut spiegelt. Die Kunstfreunde — besonders die Engländer —, die oft vielleicht nur dem Modegeschmack zuliebe ein Werk von seiner Hand zu besitzen wünschten, konnten durch einen weiblichen Idealkopf am ehesten befriedigt werden. Auch Canova selbst wußte dies sehr wohl, und so sind in dieser letzten, noch so überaus fruchtbaren Epoche seines Schaffens die zahlreichen Frauenbüsten entstanden, die unter den verschiedensten Namen stets das gleiche Ideal verherrlichen. Die Köpfe seiner Frauenstatuen an den großen und kleineren Grabmonumenten, seiner Psyche, seiner Hebe und seiner Juno lehren dasselbe bereits vollständig kennen, und selbst aus seinen Bildnissen, wie vor allem aus der Statue der Borghese, strahlt es deutlich heraus. Darf man doch voraussetzen, daß auch Canova bei seinen Porträts ebenso vorging, wie Gottfried Schadow bei der Büste der Königin Luise. Schadow modellierte zunächst einen Idealkopf, den er dann den Zügen der zu Porträtierenden anzupassen suchte. — So verfuhr ein deutscher „Realist" dieser Zeit bei einem Bildnis! Bedarf es da noch der Erklärung, daß die Idealköpfe Canovas, seine „Musen", seine „Helena", seine



Abb. 79. Dirce. Originalskizze im Canova-Museum in Possagno.



Abb. 80. Endymion. Gipsabguß in der Kunstakademie in Ravenna.

„Corinna", „Laura", „Beatrice", „Leonore d' Este", „Tuccia", seine „Vestalin" und seine „Philosophie" untereinander geschwisterlich verwandt sind? (Abb. 74—77.) Am mannigfachsten ist jedenfalls die Kostümierung und die meist recht künstlich „à la grecque" angeordnete Haarpartie. Gewiß fällt es bei gutem Willen nicht schwer, aus diesen Köpfen auch feinere, der besonderen Bedeutung entsprechende Nuancierungen herauszulesen, im Grunde aber bleiben sie sämtlich doch nur leichte Variationen des gleichen uns nun schon wohlbekannten Themas, aus dem in einer freilich persönlichen Fassung stets dasselbe weich gestimmte, klassicistische Leitmotiv dieser Zeit klingt. Dennoch sind einzelne dieser Idealköpfe, wie besonders die „Helena" und die



Abb. 81. Nymphe. Marmorfigur. London.

„Laura“, damals in zahlreichen Sonetten als neue, unübertreffliche Kunstoffenbarungen besungen worden. Canova gab darin eben, was seine Zeit wollte, und er gab es mit allen Mitteln gereifter Meisterschaft. Berechtigterweise aber stellen wir heute seine monumentalen und statuarischen Werke doch wesentlich höher, und auch an solchen sind seine letzten Schaffensjahre nicht arm. Während seines Londoner Aufenthaltes war er aufgefordert worden, für den 1807 in Rom verstorbenen Kardinal von York und zwei andere Glieder der Familie Stuart in der Peterskirche ein Grabdenkmal zu errichten. Nur ein sehr kleiner, ungünstig beleuchteter Raum konnte dort dafür zur Verfügung gestellt werden. Trotzdem hat Canova auch in diesem 1817 in Marmor vollendeten Monument (Abb. 78) äußerst geschickt einen dem mächtigen Christinendenkmal tektonisch ähnlichen Grundgedanken durchgeführt. Pfeilerartig ragt der leicht verjüngte, mit Fries und schwerem Giebel bekrönte Bau auf, in so vornehmer Schlichtheit, daß er trotz der geringen Ausdehnung von nur zehn Fuß Breite und vierzig Fuß Höhe ganz stattlich erscheint. Zu Seiten der fingierten Grabthür trauern zwei liebliche Genien mit gesenkten Fackeln; den Oberteil der Frontwand schmücken nur die Reliefporträts der drei Stuarts. —

Das Figürliche an diesem Denkmal hat auf eine selbständige Bedeutung bei weitem nicht in gleichem Grade Anspruch wie einige um dieselbe Zeit entstandene statuarische Modelle. Sie behandeln ein ähnliches künstlerisches Problem wie seine Nymphe auf der Löwenhaut. Es sind ruhend hingestreckte Gestalten, nun aber

nicht mehr wie jene Nymphe und wie auch noch die reizende, 1819 modellierte „Dirce“ (Abb. 79) wachend, in einer momentanen Haltung, sondern in tiefem Schlaf mit gelösten Gliedern. Man darf sagen, daß Canovas Formensinn ihn schließlich zu Aufgaben dieser Art fast mit innerer Notwendigkeit führen mußte: sie bezeichnen folgerichtig das Ende jenes Weges, den er mit dem „Genius“ des Rezzonicodenkmals betreten hatte, und diese innere Verbindung ist jedenfalls viel wichtiger als die Einwirkung des gelagerten Flußgottes Kephisos wenn anders man nicht eine im gleichen Jahre (1820) modellierte Venus, die nur eine Variation der Florentiner ist, geltend machen will. Sein letzter Männerakt war die schon oben erwähnte Statue des Ajax, das Gegenstück zu seinem früher gearbeiteten „Hektor“.

Allein nicht dies ist die Formenwelt, welche die Phantasie Canovas am Schlusse seines Lebens erfüllte. Dem Endymion und den Nymphen gesellt sich noch eine dritte in tiefem Schlummer hingestreckte Gestalt ganz anderer Art (Abb. 82).



Abb. 82. Magdalena. Originalskizze im Canova-Museum in Possagno.

aus dem Westgiebel des Parthenon, die Quatremère auch bei Canovas letztem Hauptwerk dieser Gattung, bei der Statue des schlafenden Endymion (Abb. 80), zum Vergleich heranzieht. Sicherlich spricht aus diesen köstlich gearbeiteten Figuren weit stärker als sonst eine antike Empfindung, ihre Formen und Linien sind für jeden Standpunkt von hoher Anmut, aber die fast raffinierte Glätte in der Behandlung der Oberfläche weist doch wieder deutlich genug auf ihre Entstehungszeit und die persönlichste Eigenart ihres Schöpfers hin. Das gilt auch für die schlafende Nymphe (Abb. 81), in der Canova den Reiz enthüllter Frauenschönheit zum letztenmal besonders fein besang, zum letztenmale,

Auf Felsgestein ist sie gebettet, ihr Unterkörper ist verhüllt, ihre Glieder sind so kindlich zart, daß jede Sinnlichkeit schweigt, und ihr Haupt ist schmerzbewegt. Thränenden Auges und mit seufzend geöffnetem Mund ruht sie auf ihrem harten Lager: das Kreuz in ihrer Rechten kennzeichnet sie als Magdalena. — So wendet sich der Meister mit demselben Stoff, den er in einem seiner besten Jugendwerke behandelt hatte, am Ende seiner Laufbahn den Heiligen des christlichen Himmels zu, denen er in seiner Kunst so lange fern geblieben war. Denn seit jener ersten Magdalenenstatue hatte er diesem Gebiet nur eine wenig bedeutende Figur, die des kleinen Johannesknaben (1812) entnommen (Abb. 83). Es ist bezeichnend,



Abb. 83. Johannes. Originalskizze im Canova-Museum in Possagno.

Hundertfältig ist es in der italienischen Kunst behandelt worden, seltener freilich in der Plastik als in der Malerei. Das Werk eines Malers ist es in der That auch, an das Canovas Gruppe wohl am ehesten erinnert: Fra Bartolomeos herrliches Gemälde „Die Beweinung Christi" in der Pittigalerie zu Florenz. In beiden Werken kein stürmischer Schmerzensausdruck, sondern stille Klage! Bei dem Renaissancemeister aber bestimmt diese Trauer allein den ganzen Empfindungsgehalt, bei dem Künstler des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts ist ihr in leiser Andeutung echt christliche Frömmigkeit gesellt: Bartolomeos Maria ist nur mit dem toten Sohn beschäftigt, dessen Haupt sie an sich zieht, um es zu küssen, Canovas Madonna aber hat den toten Sohn in ihrem Schoß gebettet und blickt schmerzerfüllt gen Himmel. Die Bewegung der ausgestreckten Linken kann als Ausdruck entsagender Ergebenheit gedeutet werden. Oder soll sie die furchtbare Wahrheit nur bestätigen? Jedenfalls ist diese Maria eine der edelsten Figuren, die Canova erdacht hat, und das Gleiche gilt von der Gestalt Christi. Der Schmerzensausdruck der Züge und die passive Bewegung des Körpers sind mit reifer Kunst der Schönheit dienstbar gemacht. Die moderne Kirchenplastik hat uns an Gestalten dieser Art so gewöhnt, daß wir ihnen Eigenart kaum noch zuerkennen, allein man beachte, welche Stellung diese Figuren Canovas den Marien- und Christusstatuen des achtzehnten Jahrhunderts gegenüber einnehmen. Dann gewinnt der Ruhm „klassischer Schönheit", den man ihnen wahrlich zusprechen darf, einen geschichtlichen Wert. Mehr von der Art der vorangehenden Kunstepoche hat die Gestalt der Magdalena, die sich auf den Knieen dem toten Christus entgegenschmiegt. Solche Bewegungen, aus denen die Rücksicht auf

daß Canova die Aufgaben christlich-kirchlicher Kunst bisher am liebsten durch allgemein gehaltene allegorische Gestalten löste. Sein einziges bedeutendes Werk, das dafür unmittelbar eine Scene der Heilsgeschichte in traditioneller Auffassung wählt, ist zugleich sein letztes: seine „Pietà" (Abb. 84). Auch hierzu hatte Quatremère die Anregung gegeben. Er hatte dabei zuerst als Standort einen Altar in St. Sulpice in Paris im Sinn. Canova vollendete nur noch das Modell. Sein Bruder ließ dasselbe nach seinem Tode durch den Venetianer Ferrari für die Kirche von Possagno in Bronze gießen. Ursprünglich war es für Marmorausführung berechnet.

Der Leichnam Christi am Fuß des Kreuzes im Schoß Mariä gebettet, deren Trauer Magdalena teilt — so das Thema.

einen weichen, eleganten Linienfluß zu absichtlich spricht, finden sich zuweilen in Canovas früheren Reliefs. Eines derselben, von winzigem Maßstab (vgl. S. 42) schildert ebenfalls die Kreuzabnahme, aber weit mehr im Charakter des Barockstils. Statt der Magdalena kniet dort Johannes betend der Maria zur Seite, und vier geflügelte Putten neigen sich vor Christus, der hier aber ungleich effektvoller zur Schau gestellt scheint. Gerade bei diesem Vergleich zeigt die Gruppe von Possagno in ihrer Verbindung von formaler Schönheit mit warmem Empfinden und feierlicher Würde Canovas Kunst auf ihrer Höhe. —

Die „Pietà“ steht jetzt im Tempel von Possagno. Sie bildet den schönsten Schmuck dieses Baues, der in seiner Umgebung wahrhaft königlich über dem kleinen Landstädtchen thront und, wenn man seinen Ursprung bedenkt, in der That ein ganz königliches Werk ist (Abb. 85). Denn diese Kirche ist die private Stiftung eines einzelnen, Canovas selbst. Schon rein äußerlich betrachtet ist das staunenswert. Ein fürstliches Vermögen war hierfür nötig. Trotz seiner großen Einnahmen konnte Canova es nur durch seine persönliche Anspruchslosigkeit erwerben. Weit bezeichnender aber als der Aufwand ist der Charakter der Stiftung selbst. Canovas damalige Stellung in Rom hätte seinem Ehrgeiz alles erlaubt. Er hätte ein Denkmal auf öffentlichem Platz oder in der Peterskirche verlangen dürfen. Allein er wählte als Stätte für dasselbe seinen kleinen, zuvor kaum auf der Karte verzeichneten Heimatsort und als Form einen Kirchenbau, der seine Gestalt dem römischen Pantheon entlehnt. Geistvoll ist darauf hingewiesen worden, daß dies so ganz „jenem echt italienischen Lokalpatriotismus entspricht, der uns kunstgeschichtlich in der Benennung so vieler bedeutender Künstler nach ihrem Heimatsort entgegentritt und der kulturgeschichtlich zweifellos ein Nachklang des altitalischen Glaubens mit seinem Larenkultus ist“. Aber auch abgesehen hiervon bezeugt diese Stiftung am besten, wie vornehm und rein Canova gesinnt war. Das erkannte man selbst in Paris an, wo man dem Wiedereroberer der italienischen Kunstschätze zu zürnen alle Ursache hatte. —

Am 11. Juli 1819 legte Canova in Possagno unter feierlicher Beteiligung der Landbevölkerung persönlich den Grundstein



Abb. 84. Pietà. Bronzegruppe in der Dreifaltigkeitskirche in Possagno.

zu der neuen Kirche, und von nun an bis zu seinem Tode blieb dieser Bau sein Lieblingsgedanke. Auch unmittelbar wollte er ihm seine Kunst widmen. Für den dorischen Fries der Kirchenfront hat er selbst sieben Metopenreliefs modelliert. Sie sind zunächst schon als sein einziger Versuch wichtig, in einer der Tradition entsprechenden Folge von Scenen einen kirchlichen Stoffkreis zu behandeln. Vier Darstellungen sind dem Alten Testament entlehnt: die Schöpfung der Welt und des Menschen, Kain und Abel und das Opfer Abrahams, die drei übrigen zeigen die Verkündigung, die Heimsuchung und die Darbringung im Tempel. Wichtig sind diese Reliefs aber auch durch ihren Stil. Äußerlich sind sie so einfach wie möglich gehalten. Die Erzählungsweise kann nicht knapper sein: die größte Figurenzahl — drei — zeigt die „Darbringung im Tempel", und der Reliefstil strebt sichtlich nach klassischer Reinheit. Allein trotzdem bleibt Canova auch hier hinter Thorwaldsen zurück. Der malerische Zug seiner Phantasie äußert sich in der körperlichen Wiedergabe von Wolken und Sonnenstrahlen und in Verkürzungen, wie sie nur einem Gemälde erlaubt sind. Dazu kommt zuweilen einerseits eine aus seinen früheren Reliefs wohlbekannte Neigung, die Mimik theatralisch zu übertreiben, andrerseits aber eine gar zu schwächliche Charakteristik, die doch schon auf ein Nachlassen der Phantasiethätigkeit deutet. Adam, der eben Erschaffene, steht vor Gottvater wie ein zitternder Schulknabe. Die am wenigsten dramatischen Stoffe, die „Verkündigung", die „Heimsuchung" und die „Darbringung", sind am besten geglückt, und vor der größten Aufgabe, welche diese Reliefs stellten, der Verkörperung des Weltenschöpfers, hat Canovas Kraft gänzlich versagt. In den christlichen Himmel führt er die antiken Symbole für Sonne und Mond ein, und bei der Gestaltung Gottvaters hat ihn das Erbteil seiner klassischen Schulung auf Irrwege verführt.

Das gilt auch für das dritte kirchliche Werk seiner Hand, welches jetzt die Wand hinter dem Hochaltar des Tempels in Possagno schmückt.

Es ist ein Gemälde, aber es bezeugt nur allzu deutlich, daß sein Schöpfer kein Maler war, denn jeder koloristische Wert fehlt. Seltsamer ist, daß auch die Komposition sehr mangelhaft bleibt. Das Thema ist auch hier wie bei jener in Bronze ausgeführten Gruppe die „Pietà", doch sind den dortigen Gestalten noch Johannes, Joseph von Arimathia und Nikodemus gesellt, und oben naht Gottvater in der Glorie. Die Gruppierung zeigt steife Symmetrie, die Durchführung bleibt dilettantisch. Vollendet wurde dieses Gemälde 1821, aber sein Beginn liegt etwa zwei Jahrzehnte zurück, in einer Zeit, in der Canova wohl angeregt durch den englischen Maler Hamilton öfter zum Pinsel griff. Die Mehrzahl seiner Gemälde befindet sich in Possagno. Wären sie nicht von der Hand Canovas, so verdienten sie kaum Erwähnung, denn einen selbständigen Wert besitzt weder die in der Art der Vorghese gelagerte blonde, noch die in manierierter Profilstellung wiedergegebene brünette Venus (die sog. „Venere Transteverina"), und ebensowenig die von Amor umarmte Nymphe, die Caritas, die Gruppe der drei Grazien, Cephalos und Prokris oder der schlafende Endymion. Halb wird man an Boucher, halb an Raffael Mengs erinnert, aber nur im Sinne dürftiger Durchschnittsleistungen. Die „Sorpresa", ein bei der intimsten Toilette überraschtes Mädchen, treibt die süßliche Koketterie weiter als irgend eine der plastischen Frauengestalten des Meisters. Am besten ist noch die „Citareda", eine Jungfrau mit einer Guitarre; doch herrscht überall dasselbe, rosig-unnatürliche Kolorit. Nur durch den Vergleich mit den teilweise die gleichen Kompositionen zeigenden Bildwerken werden diese dilettantischen Malereien wichtig, aber es ist auch bei diesem Zusammenhang bezeichnend, daß in der kleinen Gemäldesammlung von Possagno die Bildnisse — zweimal der gleiche Kopf eines älteren Mannes und ein Selbstporträt — weitaus am höchsten stehen. Auch die kleinen und größeren Bilder in Possagno und Bassano, welche im Anschluß an antike Gemälde von Herculaneum friesartig anakreontische Scenen zwischen Amor und den Nymphen schildern — die bekannteste ist der Handel mit Liebesgöttern —, sind mehr wegen ihres liebenswürdigen Inhaltes, als wegen ihrer künstlerischen Qualitäten beachtenswert. Für

Canova den „Maler“ ist in der Kunstgeschichte kein Raum.

In den genannten Arbeiten dieser letzten Zeit fehlt es äußerlich nicht ganz an neuen Zügen, aber keiner derselben ist geeignet, das kunstgeschichtliche Charakterbild Canovas wesentlich zu bereichern. Auch das Modell für sein letztes Grabdenkmal, das des Marchese Salsa Berio (Marmororiginal im Museum zu Possagno) kann dazu nicht beitragen, obgleich es äußerlich ein Relief in der That gekannt, aber seine Anlehnung bleibt doch nur rein äußerlich, und von dem Geist des gewaltigen Quattrocentisten hat er kaum einen Hauch verspürt. Begreiflich genug, denn seine Kunst war für die Frührenaissance niemals empfänglich. Sie hätte, um in die Bahnen eines Donatello einzulenken, ihr ganzes Wesen von Grund aus verändern müssen, zur Zeit aber, als dies Modell entstand, war ihr Schöpfer schon ein halb siecher Mann. Den



Abb. 85. Dreifaltigkeitskirche Canovas in Possagno.

neues Element enthält. Sein Hauptteil, ein stattliches Relief, zeigt den Leichnam des Beigesetzten auf der Bahre hingestreckt, von seinen Angehörigen beweint. Die Mehrzahl derselben ist in der aus früheren Kompositionen wohlbekannten Art aufgefaßt, eine Frauengestalt aber, die sich zu Häupten der Bahre mit ausgebreiteten Armen über den Toten wirft, weckt die Erinnerung an eine Kunstweise, der Canova sonst ganz fern geblieben ist. Sie gemahnt an die Magdalena auf Donatellos berühmter „Grablegung Christi“ in San Antonio zu Padua. Zweifellos hat Canova dieses ersten Krankheitskeim hatte ihm bereits lange zuvor seine Kunst selbst gebracht. Bei der Marmorarbeit, besonders bei der Ausführung der Papstdenkmäler, hatte er sich überanstrengt. Darauf war das Leiden zurückzuführen, welches seine letzten Jahre trübte und um so rascher zu einer Katastrophe führte, als Canova sich keine Ruhe gönnen mochte. Schon krank, arbeitete er im Sommer 1822 in Rom an der Kolossalbüste seines Freundes Cicognara. Noch ehe dieses durch geistvolle Auffassung und sorgsame Durchbildung gleich ausgezeichnete Porträt (Abb. 86) ganz vollendet war, mußte er

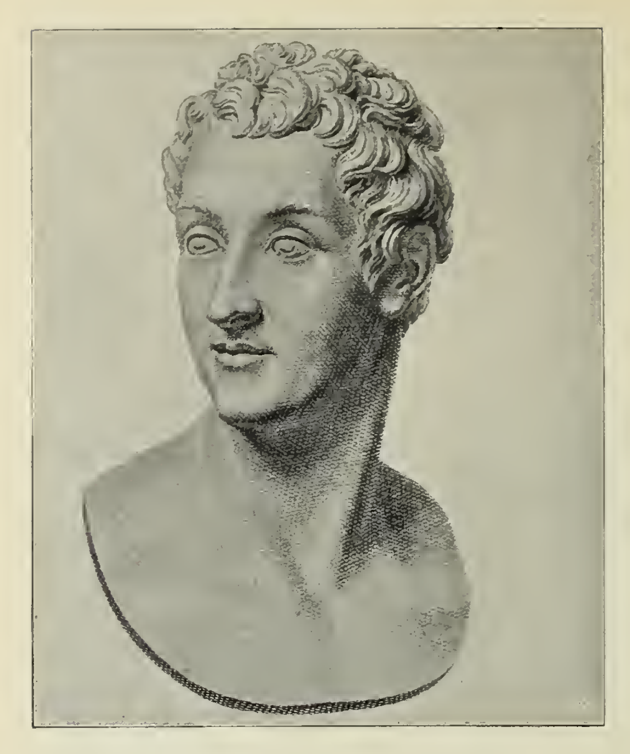


Abb. 86. Leopoldo Cicognara.

den Meißel aus der Hand legen. In seiner Heimat suchte er, begleitet von dem Abbate Sartori, Erholung und glaubte diese dort in der That so weit gefunden zu haben, daß er den treuesten seiner Getreuen, Cicognara, in Padua aufzusuchen gedachte. Allein er kam nur noch bis Venedig, denn auf der Reise verschlimmerte sich sein Zustand so, daß er dort sogleich im Hause des Antonio Francesconi am Campo San Gallo gebettet werden mußte. Alle ärztlichen Autoritäten Venedigs eilten zu ihm, aber ihre Kunst war vergeblich. Cicognara flog aus Padua herbei, und schon am nächsten Tag nach seiner Ankunft, am Morgen des 13. Oktober, verschied Canova, ohne Todeskampf, mit fast verklärtem Antlitz. „Anima bella e pura“ waren seine letzten Worte. —

Die Trauerkunde fand in ganz Italien und bei dem ganzen internationalen Kreis der Kunstfreunde Wiederhall. In Venedig war die Aufregung so groß, daß die österreichische Militärverwaltung Unruhen befürchtete. Dies gab bei der Beisetzungsfeierlichkeit noch zu einem eigenartigen Intermezzo Anlaß. Die Totenmesse in der Markuskirche am 16. Oktober hatte viele Hunderte zusammengeführt, welche dann auf Gondeln der Leichenbarke folgten. Denn Canovas sterbliche Reste sollten in Possagno beigesetzt werden und wurden daher zunächst nach Mestre geleitet. Als der imposante Leichenzug auf dem Canale Grande die Akademie passierte, wurde plötzlich der Vorschlag laut, den Sarg zeitweilig in dem dortigen Hauptsaal vor Tizians Gemälde der „Himmelfahrt Mariä“ niederzusetzen. Der österreichische Patriarch verweigerte die Erlaubnis, aber Cicognara und die Professoren der Akademie hoben die Bahre auf ihre Schultern und trugen sie zum Saal empor, wo Cicognara beim Schein einer einzigen Fackel vor Tizians „Assunta“ dem Freund eine kurze, ergreifende Grabrede hielt. So ehrte Venedig den letzten in der Reihe seiner Meister von weltgeschichtlichem Ruhm. — Und diese Ehrung sollte auch monumental verewigt werden. Noch an dem gleichen Tag wurde auf Vorschlag Cicognaras eine Subskription für ein Ehrendenkmal Canovas in der Frarikirche eröffnet, welchem der einst 1794 von ihm selbst für ein Monument Tizians geschaffene Entwurf zu Grunde gelegt wurde. 1827 war es ausgeführt (Abb. 97), und fünfundzwanzig Jahre später wurde das ihm gegenüberstehende Denkmal Tizians vollendet, so daß heute diese beiden Monumente sich anblicken wie einst die „Assunta“ und der Sarg Canovas.

Canovas Leichnam aber ruht in der von ihm gestifteten Kirche in Possagno, seiner „Pietà“ gegenüber, in dem ursprünglich für den Marchese Salsa Berio bestimmten Sarkophage. — Neben ihm ist sein Halbbruder Sartori beigesetzt, und vor dem Sarkophag stehen die Kolossalbüsten der beiden treuen Lebensgefährten (Abb. 87). So wird die ganze gewaltige Kuppel der Kirche gleichsam zum Grabgewölbe Canovas, und ihre mächtige Vorhalle schaut auf sein Wohnhaus und auf das gleiche herrliche Landschaftsbild herab, das dem Meister bei Leb-

zeiten vor Augen stand. Es ist wohl die schönste Ruhestätte, die ein Künstler je gefunden hat, und noch heute ein Heiligtum Italiens.

* * *

Als Canova starb, schien die italienische Kunst ihres Fürsten beraubt. Den Toten feierte man noch begeisterter als den Lebenden. Eine unübersehbare Fülle von Nachrufen, Elegien und Sonetten wurde seinen Manen gewidmet. Und kaum war die Flut dieser Gelegenheitsschriften verrauscht, so ging man von mehreren Seiten gleichzeitig daran, sein Leben und Wirken in umfangreichen Büchern zu schildern. Noch bei Canovas Lebzeiten hatte Cicognara damit begonnen, und seine Darstellung war vom Meister selbst durchgesehen worden. Dann erschienen in rascher Folge die längst vorbereiteten Schriften von Isabella Albrizzi, Paravia, Missirini, Rosini, Quatremère de Quincy — Schilderungen, denen jedes andere Lob eher gebührt als das kunstgeschichtlicher Objektivität. Glühende Begeisterung bestimmte sie ausschließlich; fast allen Werken Canovas wird dort das größte, oft sein ersonnene, öfter noch übertriebene Lob, und wenn sich leise einmal ein Bedenken hervorwagt, geschieht dies voll Ehrfurcht. Standen doch alle diese Chronisten seiner Kunst noch ganz unter dem Einfluß von Canovas Persönlichkeit, diese aber war so achtens- und liebenswert, daß sich selbst die Neider und die Kritiker seiner Kunst vor ihr beugten. Das hat auch der deutsche Kunstschriftsteller gethan, der schon im Anfang unseres Jahrhunderts mit der Kunst Canovas am strengsten ins Gericht gegangen ist: Carl Ludwig Fernow. Dessen 1806 erschienene „Römische Studien" werden mit einem größeren Aufsatz „Über den Bildhauer Canova und dessen Werke" eröffnet, der selbst bis zur Gegenwart wohl die ungünstigste Beurteilung Canovas geblieben ist. Diese Schrift Fernows war eine charaktervolle That. Man spürt ihr an, daß ihr Verfasser sich bewußt war, einer allgemein gefeierten Größe Fehde zu künden. Er ist nicht leichtfertig daran gegangen. Ein innerer Widerspruch gegen diese ganze Kunstweise muß ihn von vornherein gleichsam instinktiv beherrscht haben, aber seinem philosophischen Trieb gemäß zwingt er sich dann zu logischer Rechenschaft über sein Gefühl, verallgemeinert die Ergebnisse zu einer besonders in Hinblick auf die Plastik sehr lesenswerten Kunsttheorie, und beginnt erst von hier aus den kritischen Feldzug gegen den Meister. Dabei bedient er sich dann freilich oft schlimmer Waffen. Seine Hiebe sind zuweilen boshaft geführt, und man merkt, daß er des Beifalls einer, wenn auch kleinen, Schar sicher war. Heut erscheint Fernows Schrift als die negative Ergänzung zu seiner begeisterten Charakteristik Carstens' und Thorwaldsens. Gerade dadurch aber wahrt sie noch jetzt bis zu einem bestimmten Grad ihre innere Rechtfertigung, denn die Nachwelt mußte manches herbe Urteil Fernows bestätigen. Das ist zum Teil mit jener schweigenden Kritik erfolgt, durch welche die Geschichte zum Gericht der Vergangenheit wird: seit den vierziger Jahren versiegte jene nur von blinder Verehrung getragene Canovalitteratur. Aus der Reihe der bahnbrechenden Meister, welche die Nachwelt stets von neuem locken, ihr Lebenswerk zu schildern, ist Canova seitdem ausgeschieden. Wo man sich später noch mit ihm und seiner Kunst beschäftigte, geschah es mehr im Sinne rein geschichtlicher



Abb. 87. Canovas Selbstporträt.
Marmorbüste in der Kirche in Possagno.

Arbeit. Er ist besonders in Italien gelegentlich zum Gegenstand wissenschaftlicher Specialforschung gemacht worden. Canova als Mensch und als Italiener kann und wird niemals vergessen werden: die Hymnen auf ihn als Künstler aber sind fast ganz verklungen.

Völlig anders hat sich das Nachleben seines nordischen Gegenkönigs, Thorwaldsens, gestaltet. Seine Rolle in der kunstgeschichtlichen Litteratur reicht bis in die unmittelbare Gegenwart hinein. Erst vor kurzem hat ein namhafter Kunstgelehrter, Julius Lange, dem Problem seines Schaffens ein gutes Buch gewidmet. Lange ist ein Landsmann Thorwaldsens, allein er durfte sich bei seiner Arbeit mit Recht als Anwalt einer großen, internationalen Gemeinde von Kunstfreunden fühlen. Die Schar der Anhänger Canovas aber ist gerade unter den zünftigen Kunsthistorikern sicherlich eine sehr winzige, ja diese wagen sich nur noch verstohlen zu ihm zu bekennen, und etwas von dieser Scheu ist auch auf die noch immer sehr zahlreichen Kunstfreunde und künstlerisch ganz ungeschulten Laien übergegangen, die den Zauber Canovascher Gestalten empfinden. —

Dieser Zauber aber ist wahrlich noch immer vorhanden und wird niemals versiegen. Er bestimmt auch Canovas kunstgeschichtliche Stellung, und es verlohnt sich wohl, am Schlusse unserer Schilderung allgemeingültig das heutige Charakterbild Canovas, des Künstlers, im Sinne der Kunstgeschichte zu entrollen.

Für dasselbe giebt es neben den bisher erörterten mehr oder weniger bekannten Skulpturen des Meisters noch zwei andere ungemein reichhaltige und trotzdem noch nicht benutzte Quellen: seine Handzeichnungen und seine theoretisierenden Bemerkungen über seine Kunst. Beide sind vor allem dank der pietätvollen Sorgfalt seines Halbbruders Sartori der Forschung leicht zu Händen. Im Museo civico zu Bassano enthält das „Gabinetto Canoviano“ etwa 1700 Bleistift- und Federzeichnungen Canovas, Männer- und Frauenakte, Kopien nach der Antike, Gewandstudien, Skizzen und Entwürfe, in sieben Foliobänden wohlgeordnet. Canova war in solchen Studien unermüdlich. Viele Jahre hindurch begann er mit ihnen sein Tagewerk. Dennoch ist die Gattung dieser Arbeiten eine verhältnismäßig beschränkte, und schon darin werden sie für die Eigenart ihres Schöpfers charakteristisch. Sie umfassen nur bestimmte Seiten der Erscheinungswelt, über die sie sehr selten hinausgreifen. Das intime Kleinleben der Natur fehlt ganz. Es verdient auch Erwähnung, daß sich unter diesen Zeichnungen nicht ein einziger Porträtkopf findet. Nur ganz vereinzelt kommt wohl einmal eine genrehafte Skizze vor: einige fränkische Bauern, deren Trachten Canova aufgefallen waren, oder auch ein Landmädchen (Abb. 88). Etwas häufiger sind Tierfiguren, besonders Pferde. Ungleich stattlicher aber ist die Reihe der Antiken. Von seinen Lieblingsstatuen, den Dioskuren, enthält diese Sammlung etwa 25 Aufnahmen. Von allen Seiten hat er sie kopiert, und man begreift, daß dieser Männertypus sich seiner Phantasie unaus-



Abb. 88. Skizze Canovas im Museo Civico in Bassano.

löschbar einprägen mußte. Nächst ihnen kehren der Apollo und der Herculestorso von Belvedere, der Diadumenos Farnese, der Laokoon, der Borghesische Fechter am häufigsten wieder. Sehr interessant sind auch mehrere Studien nach Michelangelos Fresken in der Sistinischen Kapelle, zwei von den „Sklaven", der Adam aus der Schöpfung des Menschen und der Sankt Bartholomäus aus dem Jüngsten Gericht. Kraftloser als hier sind diese Titanengestalten wohl selten kopiert worden! — Diese Skizzen gehören allerdings noch den ersten römischen Jahren an, und das gilt auch von der Mehrzahl der nach Hunderten zählenden Männer- und Frauenakte und Gewandstudien. Dennoch ist es bezeichnend genug, daß unter den Akten kaum fünf als wirklich genaue, treue Darstellungen bestimmter individueller Modelle erscheinen (Abb. 91). Fast alle sind vielmehr in dem damals gebräuchlichsten Sinne des Wortes „akademische" Akte, bei denen das Modell als solches nicht zu seinem Recht kommt, sondern unter einem den genannten Antiken entlehnten Normalschema seine individuellen Züge einbüßt (Abb. 92—95). Auch bei ihnen vermißt man das intime Eindringen in die Natur. Sie zeigen fast sämtlich den gleichen Stil, ja sogar meist die gleichen, ganz systematisch angewandten Techniken: die Männer in schärferen Feder- und Bleistiftumrissen mit einiger Betonung des Knochengerüstes, der Muskeln und Gelenke; die Frauen sämtlich zarte Gestalten, die sich von dem kräftigen Geschlecht, welches in Canovas Heimat noch heute lebt, auffallend unterscheiden, sämtlich in ganz weich abschattierten Bleistiftzeichnungen, ohne jeden stärkeren Gegensatz von Licht und Schatten. Eine große Summe von Arbeit steckt in diesen Blättern, unter denen besonders die Männerakte eine fast unerschöpfliche Motivenfülle von der ruhigsten Haltung bis zur stärksten Bewegung bergen, allein es bleibt fast stets eine gewisse Unbestimmtheit der Formen. Konventionelle Züge, manche unnötigen Striche, und gelegentlich



Abb. 89. Handzeichnung Canovas im Museo Civico in Bassano.

auch sehr starke Verzeichnungen mindern ihren absoluten Wert, und Ähnliches gilt von den Gewandstudien, die gleichsam nur den Faltenwurf an sich wiedergeben, ohne jemals die Textur eines bestimmten Stoffes zu zeigen. Um die geschichtliche Bedeutung dieser Arbeiten richtig zu würdigen, muß man sich an die Bemerkung des Antonio d'Este erinnern, daß sich die damaligen Künstler sehr oft ausschließlich mit Studien nach der Gliederpuppe begnügten. Die tiefere Bedeutung dieser Zeichnungen für das künstlerische Charakterbild Canovas spricht jedoch erst aus ihrem Verhältnis zur plastischen Ausdrucksweise. Als Studien eines Bildhauers geben sie sich weit mehr durch ihren Inhalt als durch ihre Form zu erkennen. Es fehlt ihnen der specifisch plastische Zug, die Gliederung der organischen Gebilde nach größeren Formenmassen und eine scharfe Begrenzung. Ganz ähnlich steht es um die gezeichneten und in Thon modellierten selbständigen Entwürfe. Auch diese geben nicht den plastischen Kern, sondern gleichsam

nur das allgemeinste Bild der geplanten Komposition in schattenhaft vibrierenden Linien und zerstückelten Formen. Allerdings sind dies meist nur flüchtigste Fixierungen des künstlerischen Gedankens. Canovas ganze Kunst setzte erst ein, wenn er den Meißel in den Händen hatte. Das erscheint wie eine Erbschaft des alten Steinmetzengeschlechtes der oberitalienischen Marmorarii. Wenige Bildhauer verlangen so unbedingt wie er ein Studium ihrer eigenhändig durchgeführten Originale. Sein Stoff ist der Marmor, nur der Marmor. Die wenigen Bronzearbeiten kommen hier nicht in Betracht. So ausschließlich als Marmorbildner ist Canova jedoch nicht nur deshalb zu würdigen, weil er den Stein mit einer unübertrefflichen Virtuosität und Feinheit zu behandeln weiß, sondern weil seine Künstlerphantasie selbst gleichsam von vornherein mit allen Reizen des weißen Marmors rechnet, ja weil ihre Eigenart nur dort voll zur Geltung gelangen kann. Auch darin liegt ebenso ein Hinweis auf die rein idealistische Richtung seiner Kunst wie im Stil seiner Handzeichnungen.



Abb. 90. Handzeichnung Canovas im Museo Civico in Bassano.

Die letzteren zeigen die Individualität, aber auch die Grenzen seines Könnens: sein Wollen tritt dagegen am unmittelbarsten in seinen zahlreich erhaltenen Selbstbekenntnissen hervor. Der reflektierende Zug, der seinem ganzen Zeitalter eigen ist, war bei ihm stark entwickelt, und seine Freunde kamen dieser Neigung mit fast ehrfürchtiger Aufmerksamkeit entgegen. Seine Aussprüche über Kunst sind gleich Orakeln gesammelt worden. Vielfach enthalten sie allerdings nur die im Hauptkreise der damaligen römischen Kunstwelt allgemein herrschenden Anschauungen, oft mehr eine theoretische Lehre als eine durchlebte Wahrheit, es steckt in ihnen aber doch auch ein rein persönliches Element, von dem seine kunstgeschichtliche Würdigung noch heute ausgehen darf.

Wie jeder Künstler ruft er die Natur als höchste Lehrmeisterin an. Alle Schönheit sei in ihr beschlossen, aber — man müsse sie zu suchen und zu finden wissen. Bedingungslose Naturwahrheit sei unkünstlerisch; das Häßliche habe in der Kunst keine Stätte, denn „die Künste sind Dienerinnen der Schönheit; sie zur Wiedergabe des Häßlichen zwingen, heißt sie kreuzigen.“ Canovas Schönheitskultus geht so weit, daß er ihm auch außerhalb seiner Kunst den Maßstab seines Urteils entlehnt. Als man ihm einen unschönen Kopf als Bildnis Correggios zeigt, weist er es als unwahr zurück: der Maler der Grazie könne keine häßlichen Züge gehabt haben! Ein anderes Mal bemerkt er: „Wer würde von zwei weinenden

Kindern nicht stets zuerst das hübschere trösten!" — Wo die Wirklichkeit das Schöne versagt, müsse der Künstler sie läutern. Nicht die „natura comune“ dürfe er zeigen, sondern die „natura scelta“: zu den einzelnen vollkommenen Teilen der Wirklichkeit hat er die übrigen harmonischen selbst zu schaffen. Denn auch der bildende Künstler ist ein Dichter, seine Kunst ist „ars poetica“. Die Form ist auch für ihn letzthin nur ein Stoff, in dem er auszudrücken sucht, „was seinem Geist als das vollkommene Urbild der Wirklichkeit vorschwebt". Auch die Werke selbst sollen dies unmittelbar verkünden. Sie sollen von der Wirklichkeit gleichsam durch ein künstlerisches, geistiges Fluidum getrennt sein. — Ein Donatello hatte im Kraftgefühl seines Naturalismus seinen „Zuccone" einst scherzhaft aufgefordert, zu schwatzen — Canova sagt, es sei thöricht, zu klagen, daß seine Nymphe nicht wirklich sprechen, seine Hebe nicht schweben könne! Zwischen den Künstler und sein Modell stellt er völlig bewußt eine reflektierende Kraft. Urteil und Geschmack sollen seine Nachbildung leiten: sie sei „ordinato dalla ragione, abbellito dal gusto"; „il buon giudizio è il primo e solo codice, la miglior regola“. —

So bekennt sich Canova vollständig zu den Principien einer rein idealistischen Kunstweise.

Deren Prüfstein aber findet er in der Antike, nur in der Antike.

„Lo studio della scelta natura sulle traccie dell' antico“, „das Studium der auf Grund der Antike zur Schönheit geläuterten Natur" — das ist die Formel, die Canova selbst als das Leitmotiv seines Schaffens ausgesprochen hat.

Es braucht kaum erst betont zu werden, daß er damit völlig auf dem Boden der damaligen Ästhetik steht, wie derselbe vor allem durch Mengs und Winckelmann bereitet worden war.

Aber diese Grundanschauung wird von ihm auch noch enger im Sinne einer schon mehr persönlichen Nuance begrenzt. In allen seinen Bemerkungen deckt sich sein Schönheitsbegriff mit dem der Grazie, der Anmut. Nicht nur das Häßliche weist er aus dem Reiche echter Kunst, sondern auch das herb Charakteristische, das Markige. Sein Grundsatz ist: „Nur das Gefällige gefällt"; „Acquista la grazia, e sarai piaciuto!“ Auch hier greift seine Anschauung über die Grenzen seiner Kunst in das Leben selbst über. Er habe gefunden, daß die „uomini graziosi“ den „uomini severi“ immer überlegen wären! In der Plastik aber scheint ihm diese „Anmut" nur bei einer maßvollen Bewegung der Gestalten erreichbar. Die „grazia“ sei unzertrennlich von der „temperanza“; dem echten Künstler zieme



Abb. 91. Handzeichnung Canovas im Museo Civico in Bassano.

auch in seiner Kunst Zurückhaltung, der „riposato senno“; eine starke Bewegung sei viel leichter wiederzugeben als eine zarte, sanfte. Die künstlerische Sprache hierfür böten nur jugendliche, weich geschwungene Linien und Formen.

Wiederum erscheint hier Canova nur als Sohn seiner Zeit. Auch für Winckelmann war „das über die Menschheit erhabene Gewächs des Apollo, dessen Körper keine Adern erhitzen und Sehnen erregen"



Abb. 92. Handzeichnung Canovas im Museo Civico in Bassano.

alle früheren Biographen des Meisters klagen, daß es oft schwer, ja unmöglich sei, die Entstehungszeit seiner Werke zu bestimmen. Wo die Datierung nicht sicher beglaubigt ist, läßt sie sich bei ihm stilkritisch kaum finden. In der Art, wie er verwandte Aufgaben löste, blieb freilich ein Forschritt unverkennbar. Es braucht beispielsweise kaum erst daran erinnert zu werden, daß er später den Frauenleib sicherer behandelt hat als in seinen Jugendarbeiten, etwa bei der Psyche und der Hebe. Das sind fast nur selbstverständliche Vervollkommnungen, sie liegen sämtlich ganz innerhalb der gleichen Kunstsphäre beschlossen, und diese erscheint durchgehend einheitlich. Man kann Canova in der That aus wenigen beliebig ausgewählten Werken schon richtig beurteilen, und wem dies gelungen ist, dem bereitet er keine Überraschungen mehr. Denn jene Werke von der Art des Hercules oder des Kreugas und Damoxenos, in denen er absichtlich etwas seiner Begabung Fremdes schaffen will, haben nur ein äußerliches Interesse und sind für das Verständnis seiner Kunst von geringerem Werte.

maßgebend für alle ideale Form, und seit Hogarth herrschte in der Ästhetik des Schönen die Wellenlinie. —

Neben der Grazie und der Mäßigung rühmt Canova in seinen Kunstgesprächen am häufigsten dann noch den Adel der Erscheinung, die „nobiltà“.

Anmut, Maß und Würde — das also ist die dreieinige Gottheit, zu der er sich bekennt, und schon in diesem „Credo“ fehlen im Grunde zwei Hauptmächte aller echten Kunst: die Wahrheit und die Kraft. Jene schätzte Canova nur in poetischer Läuterung, diese hat er überhaupt außer Acht gelassen. —

In ungewöhnlichem Grade entspricht dieser Theorie sein Schaffen. Man darf dasselbe hier als ein Ganzes fassen, denn es zeigt trotz seines quantitativ großen Reichtums keine im höheren Sinn bedeutende Entwickelung. Das mußte schon zuvor allgemeingültig betont werden. Auch

Nur einmal hat dieselbe einen entscheidenden Wendepunkt gehabt; der aber lag, wie wir sahen, ganz am Anfang seiner Laufbahn. Er fällt zwischen seine erste Arbeit, seine Dädalusgruppe, und sein gesamtes übriges Lebenswerk. Die Dädalusgruppe offenbart in diesem Sinne Canovas ursprüngliche Begabung vielleicht am reinsten. Bei ihr steht der Künstler der Natur noch fast ganz unbefangen gegenüber, aber schon hier erfaßt er sie nicht mit der kernigen Kraft des Realisten, schon hier wird sein Blick von der Grazie geleitet, und der Hauptreiz seines Werkes ist dessen naive Liebenswürdigkeit. Schon mit dieser seiner ersten Schöpfung bietet Canova nicht gärenden Most, sondern einen gefälligen Trank. So pflegt ein wirklich großer Reformator der Kunst nicht aufzutreten. —

Dann aber kam der junge Meister sogleich in das Fahrwasser des Klassicismus. Man darf diesen Ausdruck gebrauchen, denn die Behauptung, daß er diesen Weg *selbst* führend gebahnt habe, wäre ein geschichtlicher Irrtum. Sogar die

Schülerschar der französischen Akademie in Rom trieb darin schon längst meist mit vollen Segeln; und auch der namhaft gebliebenen Vorkämpfer sind, selbst abgesehen von den Theoretikern, genug. Bei der Wahl einer anderen Richtung hätte Canova vielmehr gegen den Strom schwimmen müssen. Die Vertreter der Barockkunst, die Michelangiolisten, Berninisten, Borroministen, hatten schon vor seinem Auftreten eine achtunggebietende Gegnerschaft gefunden. Der König der damaligen Kunstwelt war Anton Raffael Mengs! —

Canovas erstes römisches Werk, die Theseusgruppe, ist füglich keine revolutionäre That. Sie zeigt vielmehr nur die folgerichtige Rückwirkung des klassischen Ideals auf sein Naturell.

Fehlte es doch trotz der allgemeinen Bewunderung, die diese Gruppe fand, selbst damals schon nicht ganz an Stimmen, welche die zwischen der Dädalus- und der Theseusgruppe liegende Kluft nicht nur erkannten, sondern beklagten. Der Direktor der französischen Akademie, Louis Lagrenée, soll die noch in Arbeit befindliche Theseusgruppe kaum eines Blickes gewürdigt, den Dädalus aber bewundert haben. „Wenn Ihr dieses Werk wirklich allein gemacht habt," so fuhr er den jungen Canova an, „warum ändert Ihr denn nun beim Theseus Euren Stil? Warum wollt Ihr Euch geflissentlich Abbruch thun und einen Weg einschlagen, der Euch von der Wahrheit nur entfernen kann? Beweist mir, daß die Dädalusgruppe Eure eigenhändige, freie Schöpfung und nicht etwa ein Naturabguß ist, und ich schicke Euch nach Paris. Dort sollt Ihr Euer Glück machen!" —

Aber Canova — blieb in Rom. Seine Vorbilder waren fortan die römischen Antiken. Das war selbstverständlich nicht nur eine Folge seines Aufenthaltsortes. Auch im damaligen Paris wäre Canova wahrscheinlich Klassicist geworden, denn die antike Plastik bot seiner persönlichen Phantasie die geeignetste Ausdrucksform. Allein man darf behaupten, daß er ohne jene vollständige Hingabe an das klassische Ideal andere Seiten seiner künstlerischen Potenz kräftiger entfaltet hätte. Canova besaß unstreitig einen hellen Blick für die natürliche Erscheinung — nicht, wie noch zu zeigen ist, für deren specifisch plastische Form, wohl aber für ihre organische Wahrheit. Am besten bezeugen dies seine Porträts. Wer Bildnisse, wie die Clemens' XIII., Pius' VI., des Kardinals Fesch, Cimarosa's und der Madame Lätitia gemeißelt hat, ist nicht schlechthin den Klassicisten zuzuweisen. Er wußte das Leben selbst zu packen, und nicht nur das physische, sondern auch das seelische und geistige. Auch sonst hat Canova zuweilen seine klassische Stilistik gleichsam fast ganz vergessen. Es giebt von ihm im Museum von Possagno eine Büste Fra Angelicos und zwei römische Studienköpfe (den einen hat er auch zweimal in Öl gemalt), die eine bei ihm erstaunlich unbefangene Naturbeobachtung offenbaren. Seine kleinen



Abb. 93. Handzeichnung Canovas im Museo Civico in Bassano.

Thonskizzen, so beispielsweise die zur Statue der Lätitia Bonaparte, sind oft ungleich lebendiger als ihre formvollendete Marmorausführung, und auch bei der letzteren finden sich oft Teile von kaum übertrefflicher Naturwahrheit. Man beachte nur die verkrüppelten Füße des Bettlers am Christinenmonument und den Faltenwurf des Pluviale Pius' VI. Spricht da nicht vielleicht der ursprüngliche Canova? — Doch das bleibt letzthin eine müßige Frage: der Canova der Kunstgeschichte steht völlig im Bann der Anschauungen, die in seiner Kunsttheorie entwickelt werden, und seine historisch bleibende Eigenart kann Schritt für Schritt an den oben aufgeführten Leitsätzen gemessen werden.

Abb. 94. Handzeichnung Canovas im Museo Civico in Bassano.

Schon in dieser Thatsache an sich liegt ein gewisser Aufschluß über das Wesen seiner Kunst. Wo sich Theorie und That so vollständig decken, muß teilweise auch die letztere selbst als der Ausfluß verstandesmäßiger Überlegung erscheinen, und für einen Künstler bedeutet das immer einen Gegensatz zum naiven Schaffen. Für Canova trifft dies vollständig zu; seine Werke selbst tragen es sinnfällig, wenn auch mit Worten schwer erweislich, zur Schau. Ihre Schönheit, ihre Anmut, ihre Würde ist fast stets eine bewußte, oft eine zu absichtliche, zuweilen eine erzwungene. Das legt sich über ihre größten Reize wie ein erkältender Hauch und trennt sie von einer echt volkstümlichen Kunst. Daß Canova stolz war auf sein Wollen, ist sein gutes Recht, daß er dies aber auch in seinen Werken selbst betonte, nimmt diesen oft die frische Unmittelbarkeit, das rechte, gleichsam organische Leben. Und Canova prunkt zuweilen auch mit seinem Können. Nicht zum wenigsten dadurch sinkt dasselbe dann zur Virtuosität und zur Manier herab.

Ein Kunstschaffen dieser Art hat es zu allen Zeiten gegeben, kaum jemals aber war es verbreiteter als in der Plastik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Darin ist Canova noch der echteste Nachfolger Berninis, ein Epigone, kein Reformator! —

Allein diese bewußte Kunst stellt sich ein Ziel, das den Ausartungen der Barockzeit gegenüber einer Erlösung gleicht. „Übertriebene Knochen- und Muskelgebilde, aufgedunsene Formen, Gewänder, die den plötzlich erstarrten Wellen eines stürmischen Meeres gleichen, wahnsinnige Physiognomien, wild zerzauste Locken und Bärte, gewaltsam kontrastierende Stellungen, Gebärden eines Besessenen, die heftigsten Bewegungen ohne Ursache und Zweck, und eine durch Glättung bis zur gallertartigen Weichheit getriebene Behandlung des Marmors" — in dieses Zerrbild faßt einer der damaligen begeistertsten Verehrer der wahren Antike, Fernow, die Charakteristik der Berninisten und Borroministen zusammen. *Dagegen* ruft Canova die Anmut, das Maß und die Würde auf, und *vor dieser Folie* bezeichnet sein Lebenswerk in der That den

Übergang zu einer zweiten Renaissance der italienischen Plastik.

Von der ersten, der des fünfzehnten Jahrhunderts, ist dieselbe allerdings grundverschieden. Auch für jene war theoretisch das klassische Altertum die höchste Macht, in Wirklichkeit aber erfolgte ihre Reformation durch die ureigene Kraft, und die Antike gab nur den Rechtstitel für eine völlig selbständige Äußerung persönlicher und nationaler Kunst. Wie verschwindend gering sind die Berührungspunkte zwischen den Werken Quatremère de Quincy am höchsten zu ehren. Freilich als „continuateur“, nicht als „copiste“! Diesen Ruhm muß auch die Nachwelt bestätigen. So nahe Canova mit seinem Perseus dem Apoll von Belvedere, mit seiner Liebesgöttin der Mediceischen Venus, mit seiner Statue König Ferdinands der Minerva Medica, mit der Mutter Napoleons der Agrippina bleibt — nirgends kann ein feineres Auge hier nur Nachbildungen erblicken, überall bietet das antike Muster nur die formale Sphäre, innerhalb der eine neue



Abb. 95. Handzeichnung Canovas im Museo Civico in Bassano.

eines Quercia, Donatello, Ghiberti und der Antike, wenn man sie mit dem Neuklassicismus der Zeiten Canovas vergleicht! Nach Form und Inhalt will Canova seine Schöpfungen denen der Alten anpassen, so weit, daß sie dieselben im Besitze der Nachwelt allenfalls sogar unmittelbar ersetzen könnten. Fast für jede seiner Arbeiten, nicht nur für seine Gestalten der klassischen Sage und seine Allegorien, sondern auch für seine Bildnisse, läßt sich der Einfluß eines bestimmten antiken Werkes oder des allgemeinen klassicistischen Ideales seiner Zeit mit Sicherheit nachweisen. „Continuateur de l'antique“ — mit diesem Namen glaubte ihn Empfindungsweise zum Ausdruck gelangt. Und gerade dieses Verhältnis kann den Namen „continuateur de l'antique“ rechtfertigen, denn auch die Entwickelung der antiken Plastik beruht nicht zum wenigsten in der beständigen Variation der gleichen künstlerischen Hauptthemata. Der heutige Begriff der Originalität war dem Altertum fremd. —

Welche Stellung aber würde die Kunst Canovas innerhalb der Geschichte der antiken Skulptur selbst einnehmen, und welche gebührt ihr in deren Nachwirkung auf die Kunst der Folgezeit, innerhalb der Spätrenaissance und des Neuklassicismus? —

Seine eigene Zeit wurde nicht müde zu verkünden, er habe die größten Meister der griechischen Plastik erreicht. Daß dabei Phidias und Praxiteles fast stets in einem Atem genannt werden, muß man der kunstgeschichtlichen Verständnislosigkeit dieser Epoche nachsehen, thatsächlich aber steht Canova den beiden Griechen noch ferner als diese einander. Vor allem fehlte ihm die erwecken, mischt sich leise ein sentimentaler Zug — nicht nur die verstohlene Klage um das verlorene Paradies der Kunst, sondern unmittelbar eine „Sentimentalität“, ein „formell absichtliches Schwelgen in der Empfindung: Empfindseligkeit“! Die sinnliche Liebe der Alten ist im achtzehnten Jahrhundert zu sinniger Zärtlichkeit geworden, und eine ähnliche Wandlung erfuhr in der Kunst auch



Abb. 96. Canova. Ölgemälde von Lawrence.

hellenische Naivetät der Naturanschauung, ihre sonnige reine Freude an der Form als solcher und ihr echt plastischer Blick. Auch diese Mängel teilt er mit seiner ganzen Zeit. Denn deren Hingabe an das klassische Altertum und an die Art, wie dieses die Natur im Spiegelbild der Kunst auffaßte, war nur eine zielbewußte Rückschau auf eine den eigenen Sinnen ferne Vergangenheit. Als ein goldenes Zeitalter stand die Antike vor den Blicken der damaligen Welt, und in alle Versuche, dasselbe zu neuem Leben zu die antike, naiv-sinnliche Schönheit. Das „Ethos“ der klassischen Kunst vollends wird ganz zum Pathos. Nicht mit Praxiteles, wie seine eigene Zeit glaubte, sondern — wie Alfred Neumann sehr fein bemerkt hat — mit Pasiteles darf Canova kunstgeschichtlich in Parallele gestellt werden, mit jenem Meister, der im ersten vorchristlichen Jahrhundert in Rom in ähnlichem Sinne und wohl auch in verwandter Art den Grundsatz Canovas bethätigte, daß beim Studium der Natur die klassischen älteren

Werke der Griechen als Norm zu dienen hätten: im Verhältnis zu Phidias und Praxiteles ein Epigone und Eklektiker! — Die größte Kluft aber, die zwischen Canova und seinen antiken Vorbildern bleibt, liegt auf anderem, für sein künstlerisches Schaffen selbst unmittelbarer maßgebendem Gebiet: es ist der Mangel an echt plastischem Formengefühl. — Nicht nur aus äußeren Gründen gilt uns gerade die Skulptur der Hellenen als der Gipfelpunkt ihres künstlerischen Vermögens überhaupt. Ihre Phantasie selbst



Abb. 97. Grabmal Canovas in der Frarikirche in Venedig.

war eine so entschieden plastische, daß — wie es F. Th. Vischer ausdrückt — „die Darstellung des Wesens der Bildnerkunst mit der Darstellung seiner geschichtlichen Erscheinung bei dem griechischen Volk in einer Weise zusammenfällt, die der Zukunft fast keinen weiteren Entwickelungsstoff übrig ließ". Nur noch einmal in der ganzen Folgezeit hat es eine in ähnlich hohem Grade plastische Künstlerphantasie gegeben: die Michelangelos. Auf keinem anderen Gebiet aber sank nach diesem die Kunst so rasch und tief wie in dieser seiner ureigensten Kraft echt plastischer Gestaltung. — Canova glaubte freilich, auch darin den rechten Weg zu den Idealen der Alten zurückerobert zu haben, allein das war eine Selbsttäuschung. Seine großen Denkmäler, vor allem das Christinenmonument, schließen sich, wie wir sahen, gerade in ihrem malerisch gedachten Aufbau den „versteinerten Bildern" der Barockzeit an, in seinen Statuen fehlt oft das plastische Gleichgewicht, vor allem aber läßt seine Formenbehandlung selbst den echt plastischen Blick häufig vermissen. Raffael Mengs malte Statuen, Canovas Figuren aber gleichen zuweilen in Marmor übertragenen Gemälden. Diese malerische Art seiner Kunst ist, soweit sie sich rein formal und technisch äußerte, bereits bei den einzelnen Bildwerken selbst und besonders auch bei seinen Zeichnungen erörtert worden. Allein sie wurzelt letzthin in einem tieferen, gleichsam kunstpsychologischen Gebiet.

Es sei verstattet, auch hier wieder an eine Bemerkung Vischers anzuknüpfen, der das „innerste Wesen" der Bildnerkunst als ein „reines Gleichgewicht des Subjektiven und Objektiven, eine reine Mitte zwischen der im strengsten Sinn bildenden und empfindenden Phantasie" erklärt. Nach Maßgabe dieser tiefgründigen Definition brachte Canova zu viel des Subjektiven und der empfindenden Phantasie mit und bethätigt beides auf Kosten der objektiven „inneren Bestimmtheit" und der fest umrissenen, herben, reinen Form. Die letztere wird bei ihm bald durch zu große Weichheit, bald durch übertriebene, schwülstige Kontraste geschädigt. Seine jugendlichen Körper sind wie von Dämmerlicht umspielt, sie haben das, was man in der Malerei „sfumato" nennt, und was im musikalischen Ausdruck den schärfsten Gegensatz zu jeder kraftvollen Energie bietet: einen süßen, weichen Wohlklang. Ist doch dafür sogar schon seine äußerliche Behandlung des Marmors bezeichnend! Canova liebte es, die Marmoroberfläche gänzlich, oft bis zur Spiegelung, zu glätten und stark mit Wachs zu tränken. Das mag wiederum aus einem archäologischen Irrtum entstanden sein; jedenfalls nimmt es dem Marmor seine „körnige Durchsichtigkeit" und trägt noch dazu bei, die Formen in rein malerischer Art verblasen und verschwommen erscheinen zu lassen.

Dieser malerische Zug in der Plastik Canovas ist geschichtlich eine Erbschaft der Barockkunst. Aber es bleibt doch beachtenswert, daß er gerade bei einem Oberitaliener hervortritt, bei einem Sohn jenes venetianischen Hinterlandes, dem Italien gerade seine größten Koloristen dankt. Wie einst für Athen die Plastik, so ist für Venedig die Malerei die gleichsam eingeborene, nationale Kunst gewesen. Und die oberitalienische Skulptur selbst hat bereits in der Renaissance eine Epoche gehabt, in welcher der Klassizismus in ähnlicher malerischer Weichheit sprach. Das ist der Charakter der Bildwerke eines Tullio Lombardo in Venedig und eines Agostino Busti in der Lombardei. Vor dem herrlichen Grabdenkmal des Dogen Andrea Vendramin in Venedig hat Canova wohl oft selbst gestanden, und Tullios Statuen der christlichen Tugenden am dortigen Sarkophag, die so stark antikisieren und trotzdem einen so wenig antiken, fast sentimentalen Ausdruck zeigen, die ferner auch mehr malerisch, als plastisch gedacht sind — sie müssen in der Phantasie Canovas verwandte Saiten berührt haben. Deren eigener Klang aber läßt die in der Renaissance immerhin noch kraftvollen Töne im Sinne der gänzlich veränderten Zeitstimmung zarter, einschmeichelnder und selbst süßlich werden. Jedenfalls zählt Canova kunstgeschichtlich eher zu den letzten Spätlingen der Hochrenaissancemeister als zu der Reihe derer, die gleich den großen Vorkämpfern der Quattrocentokunst, einem Giovanni Pisano, Quercia und vollends Donatello, selbständig eine neue Blütezeit der Plastik heraufführten. Für den herben Reiz der Quattrocentisten und der Präraffaeliten hatte Canova ebensowenig Geschmack wie für den der Statuen vom

Tempel zu Ägina, denen er nur ein archäologisches Interesse abgewann, während sich Thorwaldsen bei ihrer Ergänzung liebevoll und tief in den Geist dieser noch im Werden begriffenen Kunst versenkte.

Mit dem Namen Thorwaldsens wird jederzeit am besten charakterisiert, was Canova fehlt. In seiner nordischen Natur brachte Thorwaldsen gerade jene „Objektivität" und jenen plastischen Blick für die „innere Bestimmtheit" der Formenwelt mit, die dem Venetianer am ehesten mangelte. Thorwaldsen trat seinen Aufgaben kühler gegenüber. Sein geistiger Horizont war zweifellos beschränkter. Selbst seine Verehrer bestätigen, er sei „unwissend in allem, was außer dem Bereiche seiner Kunst liegt". Auch sein Empfindungswesen war ungleich weniger intensiv ausgebildet. Nichts lag ihm ferner als Zärtlichkeit oder gar Sentimentalität. „Seine Hunde waren ihm zu allen Zeiten lieber als die Menschen, die um ihn litten." Er ist eine im Sinne der Antike gesundere Natur als Canova. Voraussetzungslos sieht er die Form als solche, ohne tiefere seelische Empfindung, aber mit jenem ruhigen Gleichgewicht, die ein Hauptkennzeichen echt plastischer Wirkung ist. Canova dagegen ist ganz ein Sohn seiner Zeit, feinsinnig und warm empfindend, eine ideal angelegte Dichternatur, und er hat seine Auffassung der Plastik als „ars poetica" oft zu wörtlich genommen. Er will in seine Schöpfungen zu vieles hineinlegen, was sich besser in einem Gedicht sagen läßt als in einem Bildwerk, und diesem Irrweg folgt oft auch seine Formensprache. Allein Inhalt und Ausdruck gebieten bei ihm über jene Grazie, die auch in der Kunst über innere Widersprüche am leichtesten hinwegträgt. —

* * *

Neben dem Museum in Possagno liegt der Garten Canovas, der unversehrt erhalten ist. Rosenbüsche fassen seine reinlichen Pfade ein, links ragt einsam eine große Pinie auf, und nur ein Gitter scheidet den Garten vom Wiesengrund, dem Hügelland und der Trevisaner Ebene. Rings Stille und Blumenduft. Begreiflich, daß Canova hier am liebsten weilte! Es ist die rechte Stätte für seine Muse. Die lächelnde Anmut im Museum drinnen bleibt ihrer Wirkung ebenso sicher wie in der Natur selbst. Der Weltgeist freilich mag auf sie nur mit freundlicher Ironie blicken, wenn er hier der wahren Antike gedenkt: seiner eigenen so weit gesunderen Jugend, deren ewiger Schönheit Canova nur wenige Strahlen zu entnehmen wußte, um mit ihnen dennoch ein neues Zeitalter der Kunst zu beleben.

Litteratur über Canova,

soweit sie für die vorliegende Arbeit benutzt wurde.

Carl Ludwig Fernow, Römische Studien. Zürich. 1806. I.

Isabella Albrizzi, Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte Venezia 1809, Pisa 1821—1825.

(A. Paravia) Notizie intorno alla vita di Antonio Canova. Venezia 1822.

Cicognara, Biografia di Antonio Canova. Venezia. 1823.

Biblioteca Canoviana ossia Raccolta delle migliori prose e de' più scelti componimenti poetici sulla vita etc. di Antonio Canova. Venezia. 1823/24.

Melchior Missirini, Della vita di Antonio Canova libri quattro. Prato. 1824.

Gio. Rosini, Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova. Pisa 1825.

Missirini, Del tempio eretto a Possagno da Antonio Canova. Venezia. 1833.

Quatremère de Quincy, Canova et ses ouvrages. Paris 1834.

Herm. Lücke, Canova und Thorwaldsen, in Dohme, Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig. 1886. I.

Vittorio Malamani, La morte di Canova. Zeitschrift Archivio Veneto. Fasc. 63. 1886. S. 93 ff. und Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali. 1. 2. Venezia. 1888.

Giovanni Contarini. Canova a Parigi nel 1815. Feltre. 1891.

Annibale Campani, Sull' opera di Antonio Canova pel ricupero dei monumenti d'arte a Parigi. Zeitschrift Archivio storico dell' arte. V. 1892. S. 189 ff.

Giambattista Sartori-Canova, Gypsotheca Canoviana. Bassano. 1894.

Malucelli, Il tempio eretto in Possagno da Antonio Canova. Discorso. Bassano. 1894.

Pietro Caliari, Il Canova a Verona. Verona 1896.

Vittorio Malamani, Un' amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara. Citta di Castello. 1890 und: Antonio Canova, Aufsatz in der Zeitschrift: „Natura ed arte" (Mailand). VII. 1897/98. No. 3—5.

